com problemas estéticos facilitou-lhe o acesso à terceira Crítica e, por esta via indireta, às teses da primeira Crítica, o que o deixava algo mais animado para encurtar a distância que o separava da filosofia, especialmente de suas manifestações mais recentes na Alemanha. "Em suma", dizia Schiller a Körner, "pressinto que Kant não é para mim uma montanha intransponível, e certamente ainda me envolverei com ele com mais exatidão. Como no próximo inverno lecionarei estética, isto me dá a oportunidade de dedicar algum tempo à filosofia em geral."[1]

Este curso de estética terminou adiado para o semestre de inverno de 1792-93. No entanto, Schiller não interrompeu os estudos necessários para prepará-lo. Como se lê numa carta a Körner, escrita a 1° de janeiro de 1792, Schiller continuou a ler com afinco a obra de Kant e tinha ainda em mente dedicar-se a Locke, Hume e Leibniz.[2] Embora em meados de março deste ano o estado de saúde de Schiller o tivesse forçado a obter uma dispensa de suas atividades acadêmicas para o semestre de verão, a correspondência com Körner registra a retomada do estudo da terceira Crítica no final de maio[3] e em outubro. Schiller conta que estava "enfiado até as orelhas" na *Crítica da faculdade do juízo* e que não largaria esta obra enquanto não a tivesse dominado inteiramente.[4]

O cuidado de Schiller com esta leitura de Kant e de muitos outros autores se devia sobretudo ao fato de que as preleções de estética que tencionara oferecer já estavam anunciadas para o próximo semestre e deveriam começar a 5 de novembro. Numa carta escrita a Körner no dia seguinte ao da primeira aula, Schiller

comentou sobre a carga de trabalho que tinha pela frente e suas expectativas quanto aos efeitos que estas preleções poderiam ter sobre o seu ânimo:

> Comecei agora meu *privatissimum* sobre estética. Como não posso observar a praxe, preciso me esforçar bastante para ter material suficiente para 4 a 5 horas semanais. Além disso, vejo pelas primeiras preleções quanta influência este curso terá na retificação do meu gosto. O material se acumula quanto mais eu progrido, e já cheguei a muitas idéias plenas de luz.[5]

As preleções não seguiram a praxe universitária pelo simples motivo de que aconteceram na casa de Schiller, cujo estado de saúde era ainda frágil. No dia 22 de março de 1793, Schiller sofreu uma crise durante uma das aulas.[6] Elas foram encerradas a 26 de março e retomadas no semestre de verão, embora não se saiba se Schiller chegou a concluir seus trabalhos.[7]

Naquela mesma carta a Körner de 6 de novembro de 1792, Schiller conta que tinha 24 ouvintes, dos quais 18 pagantes, e se dizia satisfeito com isto. Entre estes ouvintes estava um jovem chamado Christian Friedrich Michaelis. Em 1806 — o ano seguinte ao da morte de Schiller — Michaelis publicou parte do que anotara destas aulas. Sob o título de *Fragmentos ainda não impressos das preleções sobre estética de Schiller do semestre de inverno de 1792-93*, este material figura como anexo à segunda parte de uma obra em dois volumes organizada pelo próprio Michaelis em memória ao poeta e pensador recém-falecido.[8]

As anotações de Michaelis só voltaram a circular mais de um século e meio depois, quando foram republicadas na mais rigorosa edição das obras e da correspondência de Schiller, a *Nationalausgabe*, sob o título *Fragmentos das preleções sobre estética de Schiller do semestre de inverno de 1792-93.*[9] No aparato crítico que acompanha esta publicação do texto, lê-se o seguinte excerto da apresentação de Michaelis:

> O anexo contém uma parte das preleções sobre estética de Schiller, as quais o autor (após a conclusão do seu estudo acadêmico) teve a felicidade de ouvir e conservar por escrito o essencial. O comunicado aqui são, porém, apenas fragmentos, ou seja, proposições isoladas, tal como elas se deixavam compreender e anotar a partir da coerente exposição, mas espero que não sem todo interesse para os que veneram e conhecem as idéias de Schiller. As partes sobre o sublime e sobre a arte trágica não foram tomadas deste manuscrito, pois o próprio *Schiller* em seguida as elaborou para impressão e as editou.[10]

Benno von Wiese, um dos mais renomados estudiosos da obra de Schiller e o seu melhor biógrafo,[11] a quem também se deve a edição do volume da *Nationalausgabe* no qual as anotações de Michaelis foram recolhidas, observa que elas "veiculam uma impressão de certo fragmentária e não autêntica do curso sobre estética que Schiller começou a 5 de novembro de 1792."[12] A observação de von Wiese sobre o caráter inautêntico destas anotações lança uma injusta sombra de suspeita sobre Michaelis. Afinal, ele não foi apenas um aluno casual de Schiller ou um curioso de boa vontade das coisas da arte e do espírito. Christian

Friedrich Michaelis nasceu em Leipzig a 3 de setembro de 1770, onde morreu a 1° de agosto de 1834. Estudou direito, filologia e filosofia na universidade de sua cidade natal, onde obteve o grau de mestre em 1790. Em 1792, mudou-se para Iena, onde permaneceu até o ano seguinte, quando retornou para Leipzig. Em 1794, após concluir sua tese de habilitação, ofereceu preleções de estética e filosofia na Universidade de Leipzig. Michaelis jamais conseguiu ir além da posição de *Privatdozent*, embora não por uma questão de mérito, e sim por ter sido identificado como um simpatizante de Fichte, cuja fama de plebeu, democrata radical e revolucionário já crescia, tornando-se depois na acusação de ateísmo que o obrigou a abandonar sua cátedra em Iena. Por força das dificuldades advindas desta associação à "má fama" de Fichte, Michaelis deixou a universidade e passou a viver como professor particular, tradutor e escritor. Autor de diversos livros e artigos sobre filosofia (especialmente sobre Kant e Fichte)[13] e estética da música, foi um dos primeiros a considerar a música sob o ponto de vista da *Crítica da faculdade do juízo*.[14] Seus ensaios de estética musical, muitos deles publicados em periódicos importantes como a *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig) e a *Berlinische musikalische Zeitung*, são até hoje citados e mereceram uma nova edição.[15]

Benno von Wiese observa ainda que as anotações de Michaelis

> deveriam ser usadas com atenção. Elas em verdade nos dão uma noção de com quais teorias estéticas Schiller se confrontou, mostram

também os traços do seu próprio filosofar e até se aproximam em algumas passagens das idéias das cartas a Körner sobre "Kallias", embora revelem apenas pouco do específico modo de configuração do espírito de Schiller ou mesmo da particularidade do seu estilo filosófico. Mas justo na filosofia de Schiller, forma e conteúdo mal se deixam separar. Para isto pode-se reportar às suas próprias exposições no artigo "Sobre os limites necessários no uso das formas belas", no qual é exigido que a exposição filosófica deve unir de novo o separado e "recorrer sempre ao homem como um todo através da exortação unificada das forças sensíveis e espirituais" (NA 21, p. 14, 18 seg.). Sem dúvida, nem se pode pensar nisso no pálido reflexo das preleções copiadas (...).[16]

No entanto, se esta "Nachschrift" de fato não apresenta aquelas características, deve-se lembrar que elas são antes as da *escrita* filosófica de Schiller. O que as anotações de Michaelis têm de "inautêntico" prende-se fundamentalmente a isto, e não ao seu conteúdo. Aliás, em suas notas ao texto, Benno von Wiese refere uma série de motivos que Schiller desenvolvera paralelamente, tendo em vista sua intenção de expor sua própria estética numa obra que planejava escrever sob a forma de um diálogo socrático, *Kallias ou sobre a beleza.* A correspondência com Körner em janeiro e fevereiro de 1793 contém as grandes linhas deste projeto. Ele foi realizado parcialmente em "Sobre graça e dignidade", escrito em maio e junho deste ano, nos artigos sobre a arte trágica, o sublime e o patético, na correspondência mantida com o Príncipe de Augustenburg entre fevereiro e dezembro deste ano e, finalmente, na reelaboração desta correspondência, cujo resultado é o mais conhecido trabalho filosófico de Schiller: *Sobre a*

educação estética do homem. Numa série de cartas (1794-95). De resto, o que Schiller pressentira e dissera a Körner acerca dos efeitos que as preleções de estética teriam sobre ele foi amplamente confirmado. Afinal, para preparar suas aulas, Schiller estudou intensamente não só a *Crítica da faculdade do juízo*, como também algumas das obras dos mais influentes autores do seu tempo. Como atesta sua correspondência com Körner, a quem Schiller sempre deveu comentários estimulantes e pertinentes sugestões de leitura, passaram pela sua mesa de trabalho tanto os escritos de Hume, Baumgarten e Moritz, quanto *Uma investigação filosófica sobre a origem das idéias do sublime e do belo*, de Edmund Burke, *Teoria geral das belas artes*, de Sulzer, *Investigação sobre as belezas da pintura*, de Daniel Webb, *Pensamentos sobre a beleza e o gosto na pintura*, de Anton Raphael Mengs, *História da arte da antigüidade*, de Winckelmann, *Elementos de crítica*, de Henry Home, *Curso de belas letras ou princípios da literatura*, de Charles Batteux, *Um ensaio sobre o gênio original e os escritos de Homero*, de Robert Woods, *Sobre as sensações*, de Moses Mendelssohn,[17] entre outros.[18] Estas leituras resultaram nos já mencionados escritos sobre a arte trágica, o sublime e o patético, bem como em "Pensamentos sobre o uso do comum e do baixo na arte" e "Observações dispersas sobre diversos objetos estéticos",[19] sem falar nas próprias preleções sobre estética, cujos materiais certamente serviram de base para a redação daqueles textos e da densa correspondência que Schiller mantivera com Körner em janeiro e fevereiro de 1793 em torno do projeto de *Kallias ou sobre a beleza*.

II

Lidas no contexto da correspondência com Körner e com o Príncipe de Augustenburg, bem como daqueles trabalhos, estas preleções refletem dois aspectos centrais das reflexões de Schiller: o estritamente conceitual, relativo à natureza do belo e do gosto (1), e o prático-moral, referente ao significado da arte e da experiência estética para a formação do homem (2). Aquele aspecto foi particularmente abordado na correspondência com Körner sobre *Kallias*, cujo núcleo é o problema do caráter objetivo do belo; já o outro aspecto, é dominante em sua correspondência com o Príncipe de Augustenburg ao longo daquele mesmo ano de 1793. Ambos convergem no texto destas *Preleções*.

1. Com Kant, Schiller formula a tarefa da estética como um momento da auto-reflexão da razão, centrada agora na faculdade pela qual o belo é ajuizado: o gosto. "A estética investiga a faculdade operante no ajuizamento do belo; ela busca assinalar com exatidão e correção os limites do gosto."[20] O gosto é uma faculdade essencialmente comunicativa, pois a experiência estética só se consuma quando o nosso contato silencioso com as belezas da arte e da natureza é rompido pela comunicação irrestrita do

nosso prazer. Mas o que implica tal possibilidade de comunicação? "Se uma sensação de prazer deve ser *universalmente comunicável*, então tudo de empírico, material, toda influência da inclinação tem de estar separada disto."[21] A capacidade de ajuizar o belo opera de modo análogo à capacidade de ajuizar o moralmente bom: em ambos os casos, a pretensão de universalidade dos juízos estéticos e morais tem como uma de suas condições a abstração de todo fundamento de determinação material. "O juízo de gosto tem de comprazer sem inclinação, como o [juízo] *moral*; pois ambos se restringem apenas à *forma* e decidem *imediatamente.*"[22]

O que efetivamente neutraliza toda inclinação é a consideração *desinteressada* do objeto. Se o belo apraz desinteressadamente, é porque tomamos o objeto na gratuidade de sua presença, sem nenhuma referência ao nexo possível entre a sua existência e as nossas necessidades. A consideração estética é análoga à consideração moral na medida em que o objeto é tomado como um fim em si mesmo, nunca como um meio. E assim como não ligamos ao objeto nenhum interesse, como que colocando entre parênteses tudo o que em nós se encerra no âmbito do privado, também não o determinamos mediante conceitos, razão pela qual não o representamos segundo um fim. Em sua presença livre e gratuita, o objeto mobiliza nossas faculdades de conhecer na medida mesma em que as desonera de suas funções cognitivas. Do caráter conforme a fins do objeto resta apenas sua forma. O desinteresse é, por assim dizer, o primeiro passo naquele movimento de abstração pelo qual nos

distanciamos de nossas inclinações e nos concentramos na forma do objeto, comunicando o que só assim se deixa comunicar universalmente.

> Como a beleza consiste meramente na *forma* da conformidade a fins, então a beleza em geral consiste apenas na *forma*. Um juízo de gosto é então *puro* se nem *atrativo* nem *comoção* estão aqui em jogo. Por isso, todo enobrecimento da arte consiste na *simplicidade*. (...) Uma pintura pode *atrair* apenas por suas cores, mas pode ser bela apenas pela *composição* e o *desenho*.[23]

Esta rigorosa exigência de abstração deixa ver o estético como a contraface do moral e ambos como as duas faces da liberdade. "O *gosto*", diz Schiller, "possui, como a *razão prática*, um *princípio interno de ajuizamento*".[24] Este princípio interno de ajuizamento é derivado do princípio fundamental da razão prática: a autodeterminação. Se no plano moral seu uso é constitutivo, no plano estético — e eis aqui um passo importante dado por Schiller em sua interpretação de Kant — ele se presta a um uso *regulativo*. Na consideração desinteressada e sem conceitos dos objetos, *emprestamos* a eles — regulativamente — o princípio da autodeterminação. A rigor, tudo se passa *como se* o objeto fosse livre. Como autodeterminação rigorosa, a liberdade consiste assim não apenas no fundamento da *ação* (moral), mas também no da *contemplação* (estética).

Mas sobre o que repousa a validade universal do prazer cuja comunicação irrestrita é reivindicada pela contemplação estética? "A circunstância de que o belo é meramente *sentido*, e não

propriamente conhecido, torna passível de dúvida a dedução da beleza a partir de princípios a priori. Parece que temos de nos contentar com a validade pluralista dos juízos sobre a beleza."[25] Naturalmente, Schiller — como Kant — não se contenta com tal "validade pluralista", embora deduza o juízo de gosto mediante aquela extensão do uso da razão prática à esfera da contemplação.

> Os fenômenos naturais são ou bem *observados* ou bem *contemplados* por nós; mas apenas a *contemplação* diz respeito à beleza. A *sensibilidade* oferece o múltiplo; a *razão* oferece a forma. A razão une representações para o *conhecimento* ou para a *ação*. A razão é *teórica* e *prática*. A liberdade dos fenômenos é o objeto do *ajuizamento* estético. A liberdade de uma coisa no fenômeno é a sua autodeterminação, na medida em que ela recai sobre os sentidos. O ajuizamento estético exclui toda referência à conformidade a fins objetiva e à conformidade a regras, e se dirige meramente ao fenômeno; um fim e uma regra nunca podem aparecer. Uma forma aparece então *livremente* se ela se explica a si mesma, não sendo necessário que o entendimento reflexionante saia em busca de um fundamento fora dela. O moral é *conforme* à razão; o belo é *similar* à razão.[26]

Porque desoneradas de suas funções cognitivas, as faculdades de conhecimento jogam livremente umas com as outras na comunicação universal do prazer suscitado pela contemplação do objeto. "As sensações a serem admitidas como universalmente comunicáveis encontram-se sob condições subjetivas internas que têm de ser necessariamente comuns a todos os homens."[27] Por isso o juízo de gosto é ao mesmo tempo empírico e a priori.

> Em primeiro lugar, ele é *empírico*, na medida em que algo é proferido acerca de um objeto dado pela experiência; contudo, é a priori, na medida em que uma validade universal, uma comunicabilidade universal do prazer é proferida sobre o objeto. A rigor, ajuizamos o objeto belo através de um sentimento de prazer; somente este se une inicialmente, não com a sensação dos sentidos, e sim com a reflexão. O sentimento de prazer pressupõe um estado do ânimo válido a priori. Tão logo estamos conscientes de nenhuma fonte *material* do nosso prazer, sua fonte tem de ser *formal* e, portanto, o prazer tem de ser universalmente comunicável: nós nos comportamos então em face do objeto como *homens em geral*. A razão pela qual afirmamos que o objeto tem de aprazer *universalmente* está presente antes de toda experiência; nós invocamos um *sentido comum estético*. Um tal sentido comum pode ser pressuposto e é pressuposto enquanto atribuímos aos outros uma faculdade de sentir semelhante.[28]

Com Kant — e contra Kant —Schiller porém estende a dedução do juízo de gosto aos próprios objetos. Em outras palavras, sua busca de um princípio objetivo do gosto implica a demonstração de que existe algo nas coisas que nos coage a representá-las como livres, mobilizando o uso regulativo da razão prática. Segundo Schiller, o que assim nos coage é a *técnica* do objeto, seu princípio de individuação. Embora em sua técnica o objeto remeta à sua conformidade a regras e a fins, a consideração estética, sendo desinteressada e sem conceitos, não carece de tal remissão. À mera forma da conformidade a fins, corresponde o movimento da busca de uma regra que permanece indeterminada. As faculdades de conhecimento jogam livremente umas com as outras. Nisto consiste o prazer da reflexão estética, cuja comunicação universal é exigida pela contemplação. A reflexão é o movimento pelo

qual subsumimos um objeto sob o universal "beleza" — um universal que não se deixa determinar, mas que pode ser incessantemente mostrado através de exemplos. Quando dizemos que algo é belo, tomamos o objeto como um *exemplo* deste universal. A reflexão estética é, portanto, um movimento de exemplificação.

Na exigência de Kant, segundo a qual a natureza deve *aparecer* como arte e esta como natureza, Schiller encontrava a chave da função da técnica, ao mesmo tempo em que a voltava contra Kant, que admitia apenas um princípio subjetivo para o gosto. A técnica do objeto se deixa perceber em sua conformidade a uma natureza que se manifesta como arte e a uma arte que se manifesta como natureza: ela mobiliza a totalidade das faculdades do ânimo, liberando-as de suas funções cognitivas. Em sua conformidade técnica à natureza e à arte, o objeto como que se põe diante de nós em sua liberdade porque não é mais colhido por nós segundo um interesse teórico *ou* prático.

> A observação da conformidade a regras não é natural em todos os objetos e detém a liberdade da natureza naqueles aos quais ela [a conformidade a regras] não pertence. A conformidade a regras não pode pois valer como o conceito fundamental universal da beleza, mas sim a *liberdade*, ou seja, a qualidade determinada pela natureza de uma coisa mesma. *Kant* diz: A arte é bela se ela se parece com a natureza, e vice-versa.[29]

A beleza da arte resulta assim do duplo movimento pelo qual a natureza do artista e a natureza da matéria desaparecem na obra para que a natureza do imitado apareça pela força

da *forma*. Ao primado da forma corresponde assim o do *estilo*, "que nada mais é do que a suprema independência da apresentação perante todas as determinações subjetiva e objetivamente contingentes. *Pura objetividade* da apresentação é a essência do bom estilo: o princípio supremo das artes."[30] Pois se a natureza do artista sobressai face a natureza da matéria e a natureza do imitado, a obra resulta *amaneirada*, assim como se a natureza da matéria se impõe sobre a do artista e a do imitado, resulta simplesmente *rude*. O estilo está para a arte assim como a determinação racional da vontade está para a moralidade: em ambos os casos, o fundamento de determinação é formal.[31] "A *natureza* do imitado é o que esperamos numa obra de arte; a matéria tem de perder-se na forma, a realidade no fenômeno. A forma da estátua não pode perder nada através da natureza do mármore."[32] A liberdade, dirá Schiller, é o "fundamento imediato da beleza", mas a técnica é a sua "condição mediata": "O *fundamento* da liberdade adjudicada ao objeto encontra-se pois *nele* mesmo, embora a *liberdade* se encontre apenas na razão."[33]

A bela natureza se deixa ajuizar do mesmo modo.

> A conformidade à arte serve apenas para tornar visível a *liberdade* também em objetos naturais que devem ser ajuizados como belos: a lembrança de uma regra deve meramente nos fazer notar a independência de um objeto da mesma. (...) Toda *formação* (Bildung) ou *forma* consiste na *limitação* e é, pois, de certo modo, uma *restrição* surgida ou por uma regra ou pelo acaso. Em todos os produtos da natureza que se referem a uma técnica encontramos a dependência recíproca das partes em sua disposição mútua. Beleza, porém, é

> liberdade no constrangimento, natureza na conformidade à arte; ela está presa apenas à intuição imediata; a beleza natural não se funda sobre um conceito; a técnica de um produto natural recai imediatamente sobre os olhos.[34]

2. A exigência da comunicação universal do prazer faz do gosto uma faculdade essencial para a promoção da sociabilidade e da humanidade. Tal exigência favorece igualmente a disposição moral, ao mesmo tempo em que dignifica a sensibilidade.

> O gosto unifica as faculdades do ânimo superiores e inferiores; ele chama a razão filosofante de volta das reflexões à intuição; ele oferece *humanidade*, ou seja, unifica no homem o ser natural com a inteligência e promove sua influência recíproca, de modo que a sensibilidade é enobrecida pela eticidade.[35]

Ao favorecer a "influência recíproca" entre o racional e o sensível, o gosto tempera a natureza mista do homem. Para Schiller, um caráter é belo

> se nos infunde mais *amor* do que respeito (...). A sensibilidade tem também de aparecer como livre em ações morais, embora não o seja (...). Beleza é liberdade no fenômeno. Uma ação segundo a lei da razão é então bela se se afigura como se tivesse acontecido a partir da inclinação e sem nenhuma coação.[36]

As anotações publicadas por Michaelis versam sobre as relações entre o estético e o prático apenas sob o ponto de vista

da beleza moral (tema já presente nas cartas a Körner sobre *Kallias*) e do significado genérico do gosto para a formação do homem. A rigor, este material não registra um único passo sobre um problema de primeira grandeza na correspondência com o Príncipe de Augustenburg em 1793: o da importância da dimensão estética para a institucionalização *política* da liberdade, tema central nas reflexões de Schiller sobre o Estado e a sociedade, desenvolvidas sobretudo no ano seguinte em *Sobre a educação estética do homem*. Ainda assim, as anotações de Michaelis atestam o quanto estes problemas estavam integrados uns com os outros no pensamento de Schiller, sugerindo que eram apresentados nas preleções segundo a idéia de um todo mais amplo, em cuja direção convergiam.

A referência a Kant é, mais uma vez, decisiva aqui. Se, por um lado, Schiller buscava — com e contra Kant — estabelecer um critério objetivo para o belo, por outro, ele retomava a problemática da crítica do gosto precisamente no ponto em que Kant a deixara nos dois últimos parágrafos da primeira parte da *Crítica da faculdade do juízo*. É justamente neste ponto que o problema do significado prático-moral do gosto e da arte reaparece em sua figura final, pois a analogia entre o estético e o ético é estabelecida de tal modo que o belo é caracterizado como o símbolo do eticamente bom.[37] No entanto, ao tocar estes problemas, Kant chegava aos limites da tarefa que se fixara e assinalara claramente no Prefácio:

Visto que a investigação da faculdade do gosto, enquanto faculdade de juízo estética, não é aqui empreendida para a formação e cultura do gosto (pois esta seguirá adiante como até agora o seu caminho, mesmo sem todas aquelas perquirições), mas simplesmente com um propósito transcendental, assim me lisonjeio de pensar que ela será também ajuizada com indulgência a respeito da insuficiência daquele fim.[38]

As reflexões de Schiller são uma tentativa de unir estes dois aspectos: ou seja, de combinar o "propósito transcendental" que guiara a investigação de Kant com o problema prático-moral inerente à formação e à cultura do gosto, por ele apenas indicado e como que deixada à sorte da experiência. No entanto, a tentativa de Schiller não se apresenta como um simples prolongamento do trabalho de Kant; ela é antes um esforço de superá-lo, mas com os próprios meios da filosofia transcendental. Numa carta a Bartholomäus Ludwig Fischenich, escrita a 11 de fevereiro de 1793, Schiller se refere com alguma ironia à atmosfera filosófica de Iena, dominantemente kantiana, e reitera o seu propósito de publicar sua própria estética:

Aqui, ouve-se ressoar em todas as ruas as palavras forma e conteúdo; quase não se pode mais dizer nada de novo na cátedra, a não ser que a gente se proponha não ser kantiano. (...) Minhas preleções sobre estética me introduziram com bastante profundidade nesta matéria complicada e me obrigaram a chegar a conhecer a teoria de Kant com tanta exatidão quanto é preciso para não ser um mero repetidor. Estou efetivamente no caminho de refutá-lo e de atacar sua afirmação de que não é possível um princípio objetivo do gosto, pois estabeleço um tal princípio. (...) Estudei Kant e, além disso, ainda li os

outros estetas mais importantes. Este estudo contínuo me conduziu a alguns resultados importantes, os quais, espero, resistirão à prova da crítica. De início, queria publicar minhas novas idéias sobre o belo num diálogo filosófico; porém, como meus planos se estenderam, quero dispor de mais tempo para isto e deixar minhas idéias germinarem completamente.[39]

A correspondência com o Príncipe de Augustenburg — que se deixa ler como a contraface do projeto daquele diálogo filosófico, *Kallias*, dada a ênfase na questão da relevância prático-moral do belo e da arte — resultou numa excelente oportunidade para o desenvolvimento dos planos e das nascentes idéias de Schiller, mas é de se supor que suas preleções de estética foram uma espécie de laboratório, uma ocasião adequada para que ele pudesse experimentar suas idéias, avaliando o seu alcance e precisão.

A seqüência das anotações de Michaelis, em que pese o caráter fragmentário de muitos passos, deixa ver o profundo acordo de Schiller com algumas das principais teses de Kant. Este acordo é evidente já nas primeiras seções — ou seja, antes mesmo de Schiller tratar diretamente de Kant. Motivos tais como o da diferença entre o belo, o agradável e o bom, do desinteresse exigido pela contemplação do belo, da validade universal do juízo de gosto e da sociabilidade promovida pelo impulso de comunicação irrestrita do prazer estético são aqui expressamente referidos e comentados. No entanto, a preocupação de Schiller com o valor, a influência e a utilidade do gosto para a formação do homem já o leva a mesclar suas próprias idéias com os argumentos de Kant sobre a natureza do belo e do prazer por ele proporcionado.

Ao mesmo tempo, a seqüência das anotações de Michaelis indica com clareza a divergência central entre ambos, anunciada já no título da seção "Sobre as condições objetivas da beleza". A seção seguinte — "Relação do belo com a razão" — se deixa ler como uma subdivisão daquela. Nelas são tratados alguns dos motivos centrais sobre os quais Schiller discorrera detalhadamente em sua correspondência com Körner a propósito de *Kallias*. Estes motivos — especialmente o conceito de técnica, o problema da imitação artística e os seus meios, bem como o nexo entre as esferas do estético e da razão prática — giram em torno da tese de Schiller, segundo a qual a beleza é a liberdade no fenômeno. Para torná-los mais claros, longas passagens destas cartas de Schiller a Körner foram citadas em notas. Observou-se o mesmo procedimento a propósito de outros trechos das preleções, nos quais aparecem o problema da beleza moral e o da tensão entre subjetivismo e objetivismo na concepção do belo.

No entanto, se se quer avaliar a dimensão do propósito — e mesmo o êxito — de Schiller em sua tentativa de refutar Kant com os meios da filosofia transcendental e desenvolver a crítica do gosto no plano de sua relevância prático-moral, é indispensável ao menos a leitura das cartas a Körner sobre *Kallias* e ao Príncipe de Augustenburg. Embora estas preleções sejam um testemunho indireto dos esforços de Schiller nesse sentido, poderão servir de introdução à impressionante série de escritos estéticos produzida a partir do inverno de 1792-93 — ou seja, justo desde o momento em que Schiller fechara provisoriamente sua oficina poética para abrir o que ele mesmo chamara de o seu "ateliê filosófico".

Nota sobre a fonte e a tradução

A tradução segue o texto da *Nationalausgabe* que, por sua vez, reproduz as anotações de Michaelis tais como ele as publicou. As notas de Benno von Wiese ao texto da *Nationalausgabe* estão indicadas entre colchetes; as demais, bem como os acréscimos às de von Wiese, são do tradutor. A numeração das seções como parágrafos foi introduzida aqui entre colchetes apenas porque pode facilitar a leitura.

Notas

[1] SCHILLER, F. *Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers.* Editada por Karl Goedeke. 2. ed. melhorada. 2 v. Leipzig: Veit, 1874. [v. 1: 1784-1792; v. 2: 1793-1805] – Cito a reedição de 1878, também em 2 volumes, Leipzig: Verlag von Veit & Comp., v. 1, p. 402-403.

[2] *Ibidem*, p. 439.

[3] *Ibidem*, carta de 25 de maio de 1792, v. 1, p. 452.

[4] *Ibidem*, carta de 10 de outubro de 1792, v. 1, p. 471.

[5] *Ibidem*, v. 1, p. 473-474.

[6] *Ibidem*, carta a Körner de 22 de março de 1793, v. 2, p. 59.

[7] ZELLER, B. *Schillers Leben und Werk in Daten und Bildern.* Frankfurt: Insel, 1966. p. 126.

[8] *Fragmentos ainda não impressos das preleções sobre estética de Schiller do semestre de inverno de 1792-93* (*Noch ungedruckte Fragmente aus Schillers aesthetischen Vorlesungen vom Winterhalbjahr 1792-93*). In: MICHAELIS. *Espírito das obras de Friedrich Schiller, segunda parte* (*Geist aus Friedrich Schillers Werken, gesammelt von Christian Friedrich Michaelis. Zweite Abtheilung*).

Leipzig: Baumgärtnerische Buchhandlung, 1806, p. 241-284. A primeira parte desta obra apareceu no ano anterior: Além disso, Michaelis organizou uma coletânea de fragmentos: *Schiller's Aphorismen, Sentenzen und Maximen, über Natur und Kunst, Welt und Menschen.* Leipzig: Baumgärtnerische Buchhandlung, 1806.

[9] SCHILLER, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe.* Iniciada por Julius Petersen, continuada por Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese e Siegfried Seidel, editada por Norbert Oellers. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943 *ss* Cf. v. 21, *Philosophische Schriften. Zweiter Teil.* Editado por Benno von Wiese, com a colaboração de Helmut Koopmann, 1963. p. 66-88. Para as citações seguintes, inclusive nas notas ao texto das *Preleções, NA*, seguido do número do volume e da página.

[10] *NA* 21, p. 383. O ensaio "Sobre a arte trágica" foi publicado em 1792 na revista *Neue Thalia* (v. 1, n. 2), editada por Schiller, e republicado em 1802 no quarto volume dos seus *Kleinere prosaische Schriften.* Já os textos "Do sublime. Para um desenvolvimento de algumas idéias kantianas" e "Sobre o patético" foram publicados em 1793 em *Neue Thalia* (v. 3, n. 3 e 4, respectivamente), mas apenas o segundo foi incluído nos *Kleinere prosaische Schriften* (1801, v. 3), ao lado de "Sobre o sublime", cuja primeira redação é, muito provavelmente, de 1793.

[11] WIESE, Benno von. *Friedrich Schiller.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1959.

[12] *NA* 21, p. 383.

[13] Como é o caso da obra em três partes *Philosophische Rechtslehre zur Erläuterung über J. G. Fichte's Grundlage des Naturrechts nebst einem Auszuge derselben. Mit Rücksicht auf I. Kant's Entwurf zum ewigen Frieden und Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre* (Leipzig, 1797-1799).

[14] MICHAELIS, C. F. *Entwurf der Ästhetik als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen über Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* (Leipzig, 1796).

[15] MICHAELIS, C. F. *Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften.* Organizado por L. Schmidt. Chemnitz, Gudrun Schröder Verlag, 1997. O título completo do principal trabalho de Michaelis aqui incluído é *Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der Urteilskraft,* originalmente publicado em duas partes (1795 e 1800).

[16] *NA* 21, p. 384.

[17] Cf. *NA* 26, p. 660-661.

[18] Sobre as leituras de Schiller à época, cf. sua carta a Körner de 11 de janeiro de 1793 (in *Schillers Briefwechsel mit Körner*, v. 2, p. 3) e a resposta de Körner, de 18 de janeiro, rica em sugestões de obras e autores (p. 4-5).

[19] O artigo "Pensamentos sobre o uso do comum e do baixo na arte" foi publicado pela primeira vez em 1802 no quarto volume dos *Kleinere prosaische Schriften*. A primeira versão de "Observações dispersas sobre diversos objetos estéticos" apareceu em outubro de 1794 na revista *Neue Thalia*. Uma nova versão, menor, figura naquele volume dos *Kleinere prosaische Schriften*.

[20] *NA* 21, p. 66.

[21] *NA* 21, p. 67.

[22] *NA* 21, p. 67.

[23] *NA* 21, p. 78.

[24] *NA* 21, p. 67.

[25] *NA* 21, p. 86.

[26] *NA* 21, p. 86-87.

[27] *NA* 21, p. 69.

[28] *NA* 21, p. 80.

[29] *NA* 21, p. 81.

[30] *NA* 26, p. 225. SCHILLER, F. *Kallias ou sobre a beleza*. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 114. Para as citações seguintes, inclusive nas notas à tradução das *Preleções*, *K*, seguido do número da página.

[31] *NA* 26, p. 225; *K*, p. 114.

[32] *NA* 21, p. 81.

[33] *NA* 26, p. 208-209; *K*, p. 91-92.

[34] *NA* 21, p. 81-82.

[35] *NA* 21, p. 69.

[36] *NA* 21, p. 73 e 83.

[37] KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, § 59, B 254-260. Para as citações seguintes, inclusive nas notas ao texto das *Preleções*, *CFJ*.

[38] *CFJ*, B IX.

[39] *NA* 26, p. 188.

Bibliografia

1. Obras de Schiller

Sämtliche Werke. Organização de Christian Gottfried Körner. 12 v. Stuttgart/ Tübingen: Cotta, 1812-15.

Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Organização de Karl Goedeke. 17 v. Stuttgart: Cotta, 1867-76.

Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Organização de Eduard von der Hellen. 16 v. Stuttgart: Cotta, 1904-05.

Sämtliche Werke. Organização de Gerhard Frieke e Herbert G. Göpfert. 5 v. Munique: Hanser, 1958-59.

Werke. Nationalausgabe. Iniciada por Julius Petersen, continuada por Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese e Siegfried Seidel; organizada por Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1943 *ss*.

Werke und Briefe. Organização de Klaus Harro Hilzinger et al. 12 v. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 1988 *ss*.

2. Obras filosóficas de Schiller disponíveis em português

A educação estética do homem. Numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, introdução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

Cartas sobre a educação estética da humanidade. Tradução de Roberto Schwarz, introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1963; reed. São Paulo: EPU, 1992.

Kallias ou sobre a beleza. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

Poesia Ingênua e Sentimental. Tradução e introdução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

Teoria da tragédia. Tradução de Flávio Meurer, introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964, reed. São Paulo: EPU, 1992.

Textos sobre o belo, o sublime e o trágico. Tradução, introdução, comentários e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

Fragmentos das Preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93

A estética não pode *produzir* o artista, mas apenas *ajuizar* a arte.

Nada é mais difícil do que filosofar sobre *sensações* e sobre a arte, que tem a ver com sensações.

Procurou-se até agora trazer as obras de arte para o âmbito das disciplinas da estética sem ponderar se o gênio abriu o seu próprio caminho. Regras empíricas psicológicas sem completude e uma teoria temerosamente formada segundo modelos preexistentes constituem o essencial do que, antes de *Kant*, fez-se pela doutrina do gosto.

[§ 1] Conteúdo da estética, seu valor e utilidade. Do gosto

A estética investiga a natureza da faculdade operante no ajuizamento do belo; ela busca assinalar com exatidão e correção os limites do gosto.

Toda beleza da arte exige, como imitação da natureza, *verdade*, e encontra-se nesse sentido sob ajuizamento *objetivo*.

No domínio dos *conceitos*, o *entendimento* oferece regras, decidindo, pois, na parte *lógica* da arte.

Condições indispensáveis da bela apresentação são a verdade e a ausência de erro (o correto). Esta, porém, ainda não encerra a beleza mesma.

A doutrina do gosto pode deter o artista diante de descaminhos do seu gênio e, através do raciocínio, por ela provocado, do entendimento auto-ativo, contribuir para o enobrecimento da fruição.

O gosto promove não apenas nossa felicidade, como também nos *civiliza* e *cultiva*. O homem não pode fruir inteiramente *sozinho*, e sim tem também de estar deliberado a comunicar a sua satisfação. Nem todos são, porém, capazes para a comunicação e convenientes quando se trata disso. Do mesmo modo, uma virtude que não poupa as fraquezas da sociedade falha diante das suas próprias leis; ela deveria manifestar-se também com uma certa *graça*.[1] O homem tem de tornar em lei a *comunicabilidade universal* de suas sensações. Na faculdade de manifestar esta propriedade (por exemplo, na consideração do termo médio conveniente entre o falar demais e o muito pouco numa conversa, para não roubar ao outro a satisfação de pensar por si mesmo), o *gosto* se mostra.

Buscar a felicidade[2] não é o fim supremo do homem. Uma frivolidade do gosto pode facilmente vulgarizar-se quando se sacrifica o dever à satisfação. Tudo depende aqui do conceito da *dignidade do homem*, o qual baseia-se na auto-atividade de sua razão, de sua *liberdade* dos impulsos sensíveis.

Se uma sensação de prazer deve ser *universalmente comunicável*, então tudo de empírico, material, toda influência da inclinação tem de estar separada disto. O juízo de gosto tem de comprazer sem inclinação, como o [juízo] *moral*; pois ambos se restringem apenas à *forma* e decidem *imediatamente*. O *gosto* possui, como a *razão prática*, um *princípio interno de ajuizamento*, une ambas as naturezas do homem e facilita-lhe a transição à eticidade, pois assim ele afirma uma certa *liberdade* nas coisas sensíveis e imprime ao seu tratamento o caráter da *universalidade* e *necessidade*.[3] Como ser *animal*, o homem ama apenas a si mesmo, dependente das leis da matéria, das quais somente a *racionalidade (Rationalität)* o arranca, bem como da coerção da natureza, para submetê-la ao domínio da razão (Vernunft).

O gosto é a faculdade de ajuizar o universalmente *comunicável* em sensações. Nada de material, empírico é universalmente comunicável; pois é contingente. O gosto, porém, refere algo de empírico ao racional; portanto, o gosto seria a faculdade de referir uma representação sensível a algo supra-sensível. Ele conduz do *mundo sensível* ao *inteligível*, ganhando para o sensível, mediante a referência ao supra-sensível, o respeito da razão. O gosto baseia-se numa faculdade de recepção de impressões sensíveis e numa faculdade supra-sensível auto-ativa, na fantasia e no entendimento.[4]

Notas

[1] [A virtude que se manifesta com *graça* corresponde à *moral grace* de Shaftesbury.]

[2] [O conceito de *felicidade* permanece limitado ao domínio da natureza desde que Schiller ocupou-se de Kant. Com o conceito de *dignidade* é reconhecida, em sintonia com Kant, uma esfera de valor mais alta. A seqüência de idéias seguinte acompanha o § 59 da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant: "Da beleza como símbolo da eticidade".]

[3] O motivo da unidade da natureza mista do ser humano é recorrente na obra de Schiller — do *Ensaio sobre o nexo entre a natureza animal do homem com a sua natureza espiritual* (1780) às cartas *Sobre a educação estética do homem* (1794-1795), passando pelo famoso poema "Os artistas" (1788).

[4] Este motivo receberia a sua formulação mais precisa poucos meses depois, em "Sobre graça e dignidade": "A beleza deve pois ser vista como cidadã de dois mundos, pertencendo ao primeiro por nascimento e ao segundo por adoção; ela recebe sua existência na natureza sensível e obtém seu direito de cidadania no mundo da razão." (*NA* 20, p. 260).

[§ 2] Influência e valor do gosto

O gosto protege o homem diante da sensibilidade rude e da selvageria. Tão logo o amor à limpeza se manifesta no selvagem, também já começa sua cultura. Mesmo o gosto ainda tão ruim já trai uma atividade superior, o desejo de causar uma impressão favorável no outro, o que já pressupõe a opinião do *valor* do outro. Agora o homem já não mais se chama *selvagem*, e sim *bárbaro*,[1] pois ele não existe sem todo gosto, embora possua um [gosto] falso. O enfeite do homem necessitado já trai a civilização que começa. O valor que se atribui à opinião dos outros torna-o mais dependente deles e obriga a conter os impulsos rudes, levando pois ao refinamento do modo de vida.[2]

Com o enobrecimento do gosto, a religião também se enobrece.[3] O gosto lançou o fundamento para a humanidade.

Sua influência se mostra também na promoção da atividade das faculdades superiores do espírito, pelo que ele facilita à razão o domínio sobre a sensibilidade. Pois suas apresentações suavizam ou reparam a violência que é feita à sensibilidade. Pelo gosto, a fantasia frui sua inteira liberdade, e, ao final, mediante laços ocultos, é levada de volta à unidade do entendimento. O gosto enfraquece também a própria sensibilidade enquanto exige *decoro* e *moderação*, pelo que muito é ganho não apenas para a *civilização (Civilisirung)*, como também para a *eticidade*, pois o homem é acostumado a agir não apenas segundo sentimentos, e sim segundo prescrições da razão pura.

Homens tomados individualmente e nações inteiras têm fundamentalmente apenas uma *virtude estética*.

Posto que a moralidade exige *autonomia*, como se pode enfrentar a objeção de que o gosto, mediante a influência de elementos materiais, falsifique a moralidade? Também a religião não contraria a resistência da faculdade sensível enquanto a ganha em proveito da eticidade?

O gosto unifica as faculdades superiores e inferiores do ânimo; ele chama a razão filosofante de volta das reflexões à intuição; ele oferece *humanidade*, ou seja, unifica no homem o ser natural com a inteligência e promove sua influência recíproca, de modo que a sensibilidade é enobrecida pela eticidade.

O gosto se comporta, como ajuizamento do belo, do mesmo modo que o degustar de uma comida; enquanto esta tem de ser primeiro cozida, aquele tem de ter sido contemplado e sentido para poder proferir seu sentimento e juízo sobre ambos.

O gosto é um poder (Vermögen) da faculdade do juízo aplicado a sensações universalmente comunicáveis. As sensações a serem admitidas como universalmente comunicáveis encontram-se sob condições subjetivas internas que têm de ser necessariamente comuns a todos os homens. Uma sensação universalmente comunicável é *condicionada* se surge a partir de conceitos; a comunicabilidade universal de uma tal sensação nunca é inteiramente certa. O gosto é contraposto à *faculdade de conhecimento* sensível, é aplicado a *sensações*, a algo de subjetivo-universal e necessário, e é a faculdade de ajuizar a comunicabilidade universal de um sentimento.

Notas

[1] [A distinção entre *selvagem* e *bárbaro* é renovada mais tarde na quarta carta *Sobre a educação estética do homem.* (Cf. *NA* 20, p. 318, 17-26).] O "selvagem" e o "bárbaro" correspondem a duas possibilidades de desenvolvimento unilateral da natureza mista do homem; já o "homem cultivado" é aquele que busca harmonizar seus impulsos sensíveis e racionais. O passo da quarta carta de *Sobre a educação estética do homem* referido por Benno von Wiese é o seguinte: "O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por um modo freqüentemente mais desprezível que o do selvagem. O homem cultivado faz da natureza uma amiga e honra sua liberdade, na medida em que apenas põe rédeas a seu arbítrio." SCHILLER. *A educação estética do homem.* Numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 33.

[2] A função civilizadora do gosto é abordada por Schiller em suas cartas sobre a educação estética: "E qual é o fenômeno que anuncia no selvagem o advento da humanidade? Por muito que indaguemos à história, encontramos sempre a mesma resposta para os povos todos que tenham emergido da escravidão do estado animal: a alegria com a *aparência*, a inclinação para o *enfeite* e para o *jogo*." SCHILLER. *A educação estética do homem*, carta 26, p. 134. Cf. também *CFJ*, § 41: "Do interesse empírico pelo belo", B 163.

[3] [A comunidade entre a *religião* e o *gosto*, em que ambos querem ganhar a faculdade sensível em proveito da eticidade, é também referida na carta ao Príncipe de Augustenburg de 3 de dezembro de 1793 e em "Do sublime". (Cf. as elucidações do editor in *NA* 20, p. 180, 36 - 181,17).]

[§ 3] Divisão da doutrina do gosto[1]

A doutrina do gosto é *pura* ou *aplicada*. Aquela trata das condições universais subjetivas sob as quais juízos de gosto são possíveis e busca investigar a espécie de ação na qual belas obras da natureza e da arte colocam o ânimo humano. A segunda parte, prática, diz respeito às determinações particulares sob as quais certos fins estéticos podem ser atingidos, aos ramos da arte.

Nota

[1] Uma doutrina do gosto é, a rigor, impossível para Kant. "A divisão de uma crítica em doutrina elementar e em doutrina do método, que precede à ciência, não se deixa aplicar à crítica do gosto, porque não há nem pode haver uma ciência do belo e o juízo de gosto não é determinável por princípios." (*CFJ*, § 60: "Da doutrina do método gosto", B 261.) Uma doutrina do gosto adquire um sentido específico para Schiller, na medida em que ele admite a possibilidade de um princípio objetivo para o belo. No entanto, tal possibilidade não resulta de modo algum numa doutrina dogmática do gosto e sim, como Schiller escreve ao Príncipe de Augustenburg a 9 de fevereiro de 1793, numa "nova teoria da arte". (*NA* 26, p. 184). Cf. também *Preleções*, [§ 11], nota 1.

[§ 4] Diferença entre sensação e sentimento, prazer e desprazer etc.[1]

A sensação que é *objetiva* pode ser chamada pura e simplesmente *sensação*; a que é *subjetiva*, porém, *sentimento*. A sensação é uma representação que é referida ao sujeito e, por isso, distingue-se do *conhecimento*. O *prazer* é uma sensação na qual eu desejo permanecer; *desprazer* uma tal que eu desejo afastar. Não se pode oferecer um fundamento real para isto, mas estas sensações se deixam distinguir da representação e da apetição. O fundamento formal, a condição universal do prazer e do desprazer é a ação livre ou obstaculizada das faculdades da alma, a qual a alma tem de sentir para determinar a si mesma, e por isso ela carece do impulso ou da representação. O prazer não deve ser fim, mas *meio* da atividade, embora muitos homens o invertam. *Prazer* é a autoconsciência da faculdade ativa — *desprazer*, a autoconsciência da faculdade obstaculizada. O desprazer não pode ser confundido com o *prazer negativo*.

O prazer tem de ser distinto segundo a diversidade das faculdades que podem entrar em ação. O prazer *sensível* corresponde sempre ao estado pleno de uma parte do corpo ou do corpo inteiro. O bem-estar do corpo não podia ser confiado unicamente à liberdade, e sim carecia dos impulsos e do prazer sensível como meio para a atividade do homem.

Prazer *intelectual* ou prazer das faculdades de conhecimento é: a) prazer da *faculdade da intuição* ou da sensibilidade,

enquanto da receptividade para matérias, b) prazer do *entendimento*, que forma a matéria, como faculdade dos conceitos, que separa ou une, assinala concordância ou contradição, e c) prazer da *razão*, da faculdade das idéias, da aspiração ao todo e à harmonia.

A *faculdade de apetição inferior* aspira ao *prazer* e se determina nesse sentido; a *superior* se determina segundo conceitos. A satisfação *moral* é sempre acompanhada pela dor da violência feita à sensibilidade, sendo, portanto, mista.

O prazer *espiritual* se funda em representações com consciência; o [prazer] *sensível* sobre nenhuma [representação] ou sobre representações sem consciência. Ambos se acompanham um ao outro, como ambas as espécies de desprazer, em quase todos os homens, em virtude da ação recíproca entre a alma e o corpo, pois também o corpo participa dos mais puros deleites. O prazer espiritual costuma ser mais fraco, porém mais duradouro que o sensível.

As meras *sensações dos sentidos*, bem como as *sensações racionais* inteiramente puras, não são capazes de uma comunicabilidade universal e, portanto, estão excluídas do domínio do gosto. A este pertencem apenas as [sensações] *mistas*, as quais se fundam sobre uma atividade da *faculdade de conhecimento* ou da *faculdade da vontade*: daquela espécie são o *perfeito* e o *belo*; desta, o *comovente* e o *sublime*.

O *conforme a fins*, o *perfeito* e o *bom* pertencem às condições indispensáveis da obra de arte e não constituem uma qualidade própria da mesma como obra de arte bela.

O prazer no *sublime* é contraposto diretamente à sensibilidade e funda-se nesta contraposição, que torna viva a força da razão.

O prazer no *belo* surge do interesse *unificado* da razão e da sensibilidade. Somente o belo concede uma satisfação inteiramente pura e sem coerção.[2] Nem o comovente nem o sublime podem, como objetos do *gosto*, prescindir do belo, e ambos têm de subordinar-se ao mesmo. Somente o belo torna a mera obra de arte em produto do gosto. O belo consiste na *forma*, a qual, porém, pode tornar-se visível apenas numa matéria. A matéria da beleza é uma idéia trazida à apresentação. A beleza é apenas uma propriedade da *forma* e não pode ser apresentada imediatamente na massa.

A arte *em geral* tem o fim da verdade ou perfeição, da ligação do múltiplo na unidade, e o realiza com o entendimento. A *bela* arte realiza este fim, além disso, com beleza e gosto: aquele fim pode ser chamado de *anunciado* e este de *calado*.

O fim de uma obra de arte *seriamente visado, perfeito para si mesmo, lógico*, pode ser subordinado ao fim *estético*, ao fim da *beleza*, como os produtos da *eloqüência*. Aqui a beleza serve à perfeição. Se o fim lógico é meramente *imaginado*, então a beleza *domina*; assim, não há nada na obtenção do fim anunciado; o artista como que *joga* com o seu objeto. Aqui pode ser incluída toda a *arte poética*. Se o poeta atinge inteiramente o fim da beleza, então ele já alcança, além disso, o [fim] *moral*. — A beleza não sofre nenhuma dependência de fins lógicos, e sim segue suas próprias leis. Através do seu *jogo* com o fim lógico sério, ela o atinge da melhor maneira. Como ela consiste,

porém, unicamente na *forma*, ela mesma também não perde nada no tratamento de objetos mais ligeiros.

As obras de arte da primeira classe (dos fins seriamente visados) têm a ver ou com fins *físicos* ou com [fins] *morais*. No primeiro caso, a beleza sem dúvida enobrece as obras (por exemplo, as da arquitetura comum, os belos utensílios e o vestuário); mas, pelo brilho que a beleza lança sobre elas apenas de passagem, são somente afins às obras da bela arte. Se as obras de arte têm fins *morais*, então eles se encontram em afinidade com as obras estéticas; mas se cultivam já mediante o seu fim lógico, então sua beleza apenas atua de modo mais íntimo. Se a beleza nada sofreu pela observância do fim da comoção, então tais obras de arte possuem a maior perfeição (como, por exemplo, o grupo de Laocoonte)[3]. A beleza em si deleita apenas pela *contemplação*, e não pelo *movimento*. Se ela se une com o esforço do pathos, então este tem de sofrer uma certa moderação.

Notas

[1] [Nos cinco parágrafos seguintes, Schiller remonta à filosofia popular (Popular philosophie), ou seja, em primeiro lugar, a Moses Mendelssohn, mas também à concepção de Sulzer sobre *sentimento* e *sensação*.]

[2] [A seqüência deste parágrafo e os dois seguintes estão em estreita associação com a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, particularmente com o § 14 e o § 42. Também o conceito de jogo segue aqui estritamente a definição kantiana. Segundo Kant, jogo é a atividade das faculdades livre de coação.(Cf. § 14: "Toda forma dos objetos dos sentidos... é ou *figura* ou *jogo*.") No seu

próprio exemplar da *Crítica da faculdade do juízo*, Schiller anotou à margem desta passagem: "Mudança e movimento" (Vide observação ao final desta nota). As anotações marginais, que em sua maioria consistem porém apenas de indicações dos números das páginas referidas, mostram como exatamente Schiller estudou a obra de Kant, mas é interessante que elas sejam inteiramente interrompidas depois da "Crítica da faculdade do juízo estética". Parece-me muito provável que ele não mais estudou e talvez mesmo sequer leu a segunda parte da *Crítica da faculdade do juízo*, a "Crítica da faculdade do juízo teleológica". Justamente esta parte, porém, encontrou a viva simpatia de Goethe.]

O exemplar da *Crítica da faculdade do juízo* que pertenceu a Schiller encontra-se no Arquivo da Literatura Alemã, em Marbach am Neckar, cidade onde ele nasceu. Todas as anotações à margem das páginas e os trechos sublinhados a tinta e a lápis foram cuidadosamente transcritos, numerados e publicados por Jens Kuhlenkampff. Schiller concentrou sua atenção especialmente sobre a "Introdução". A primeira parte foi igualmente estudada, mas na segunda encontra-se apenas um trecho sublinhado. Kuhlenkampff observa que, dada a freqüência com que Schiller anotara à margem de certos passos o número das páginas em que se encontram trechos correspondentes, é de se supor que ele fez excertos do texto para melhor compreendê-lo ou para auxiliá-lo no preparo do manuscrito de suas preleções, infelizmente perdido. Cf. Friedrich Schiller. Vollständiges Verzeichnis der Randbemerkungen in seinem Handexemplar der *Kritik der Urteilskraft*, in J. Kuhlenkampff (Org.). *Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. p. 126-144. — Kuhlenkampff oferece uma lição mais plausível para a anotação citada por Benno von Wiese: "Mudança e (und) movimento" — e não "Mudança também (auch) movimento", como entendeu von Wiese.

[3] Para os comentários de Schiller sobre o Laocoonte, cf. "Sobre o patético", *NA* 20, p. 205-210.

[§ 5] Diferença entre o belo, o agradável e o bom

Distingue-se o belo do agradável e do bom. Como a agradabilidade, a beleza é percebida ante o conceito de seguir a fruição; a bondade, somente pelo conceito da prestabilidade para um uso. Em objetos visíveis, o belo parece assinalar a liberdade do ânimo na intuição, e parece ser neles algo de preferência característico. Contudo, existe também uma beleza *intelectual* e uma [beleza] *moral*.[1] Onde um conceito universal é representado numa intuição, onde uma idéia é representada através de uma ação, em que o nosso ânimo está em liberdade na contemplação e não encontra dados os resultados, mas sim se automanifesta, aí encontramos beleza. A satisfação imediata através da mera impressão caracteriza o juízo sobre o belo, na medida em que este é livre de fundamentos de determinação materiais, da influência determinada de sensações e conceitos, fundando-se assim sobre uma *liberdade* do ânimo.

Um caráter é, pois, belo se nos infunde mais *amor* do que respeito, como o caráter de César face ao de Catão, o qual mostra mais rigor intimidante e humilhante, ou como o de Tom Jones face ao de Grandison.[2] Por isso confundem-se freqüentemente as ações da *inclinação* com as [ações] *belas*, pois aquelas parecem custar menos à natureza. A sensibilidade tem também de aparecer como livre em ações morais, embora não o seja; a liberdade adquire aqui o predicado da beleza.

O conceito *belo* não é vazio, e sim possui um significado determinado e sempre o mesmo, inclusive em objetos heterogêneos.

Os que rejeitaram o conceito *objetivo* da beleza consideraram a beleza como inteiramente *subjetiva*. Os que o admitiram, tentam explicar o conceito ou objetiva ou subjetivamente. Ambos admitem que o belo suscita uma *complacência* (*Wohlgefallen*).[3] Para aqueles, o belo é uma mera propriedade do objeto; os outros atêm-se apenas à sensação, embora não neguem certos fundamentos da sensação do belo no objeto. O partido mais recente promete muitíssimo pelo afastamento de todo o arbitrário: no seu topo encontra-se *Kant*.[4]

O belo encontra-se justo numa relação inversa com o *útil*. Que ambos dêem no mesmo, já contradiz a experiência comum. Além disso, o belo apraz imediatamente pela impressão, enquanto o útil pressupõe o conceito do uso.

Outros[5] colocam a beleza na *proporção*. Mas um juízo sobre esta, na medida em que se refere ao uso, seria um juízo de *conhecimento*, e não um juízo de gosto. Aliás, se temos na sensibilidade apenas uma certa relação de grandeza universal para todos os gêneros e espécies de objetos, então a exigência de uma tal proporção contradiria a multiplicidade e desigualdade que a natureza observa em toda beleza. Para cada espécie de objetos naturais temos na sensibilidade apenas uma certa medida, uma grandeza média, segundo a qual ajuizamos a beleza de um indivíduo e que colocamos inconscientemente à base deste juízo. Se esta medida de grandeza é ferida, chamamos o objeto de *informe*. Somente o *feio* deve ser contraposto ao belo. A medida do nosso descontentamento com a proporção ferida depende do hábito e é fortalecida por ele. Na melhor proporção, porém, um objeto

nos pode ser adverso. A *correção* é, a rigor, a primeira condição da beleza, mas ela mesma não importa em nada. As configurações sumamente conforme a regras não são ainda as mais belas (por exemplo, o cânon de Policleto, a figura mais conforme a regras, mas não bela)[6]. Uma pequena violação da conformidade a regras pode subsistir muito bem com a mais perfeita beleza. A mera conformidade a regras na produção e no ajuizamento carece freqüentemente apenas de uma cabeça mediana. Onde *domina* a regra que tem de ser observada na beleza, aí ela estende a beleza.

A *perfeição sensível* foi oferecida como o fundamento da beleza.[7] Chamou-se de perfeição a multiplicidade unida num todo. O ajuizamento da mesma é, porém, *lógico*, e não *estético*, pois pressupõe um conceito. Perfeição é conformidade a fins. A conformidade a fins *interna* significa propriamente perfeição, tal como a atribuimos ao edifício do mundo ou a uma ação eticamente boa, os quais têm os seus fins neles mesmos. A conformidade a fins *externa* é a utilidade, em cujo ajuizamento carecemos não apenas do objeto, como também do conceito do seu uso. Um tal objeto (meramente útil) nunca é por si mesmo um todo no ajuizamento. Algo é assim enobrecido, se é elevado de mero meio a um fim em si mesmo. Todo o útil é assim elevado à perfeição, se o uso externo tornou-se desnecessário para explicar sua existência. Para saber como o múltiplo concorda com um todo, tem-se de saber para que ele concorda. Como, porém, a utilidade está excluída do belo, temos a ver aqui apenas com a conformidade a fins *interna*.

Belezas livres são aquelas nas quais não pressupomos nenhum fim próprio.[8] Por exemplo: numa rosa, não estamos conscientes de nenhum fim determinado de sua figura e constituição (Bildung). A beleza *aderente*, porém, encontra-se sob a coação de um conceito que permite exclusivamente apenas certas espécies de beleza e pressupõe um fim no objeto. Um juízo sobre a beleza puro, não mesclado, recai apenas sobre a beleza *livre*.

A unidade tem lugar apenas num conceito. Pois bem, é de se perguntar se colocamos um conceito à base do juízo sobre a beleza. Mas, mesmo por uma longa reflexão, este não se deixa encontrar aqui. Não se descobre nenhum vestígio de um conceito ou da referência a um fim na aprovação que conferimos à beleza de uma flor, de uma paisagem, de um rosto humano. De fato, numa análise mais exata apenas perder-se-ia freqüentemente a beleza.

Representações *obscuras* são aquelas de cuja consciência nos esquecemos rapidamente. Apenas no estado das representações obscuras é possível o prazer ou o desprazer. Pois a atenção ao objeto enfraquece a atenção ao sujeito. Além disso, na representação *confusa* as representações das partes têm de existir ao menos antes: contudo, pode-se pronunciar um juízo sobre a beleza sem nenhuma referência à concordância das partes. A diferença entre a complacência na conformidade a fins e a complacência no belo também estaria suprimida naquela teoria que coloca a beleza na perfeição sensivelmente representada. Esta teoria ajustar-se-ia a muitas belezas, mas não à beleza livre e menos ainda à [beleza] poética. Ou o juízo de gosto seria intelectual e não puro, ou não seria de modo algum um juízo de gosto propriamente dito.

Toda penosa conformidade a regras matemáticas não é bela para nós. Como a imperfeição reprime a beleza, considera-se a perfeição e a conformidade a regras como a essência da beleza. Uma bela paisagem tem sem dúvida de ser correta; a correção, porém, ainda não lhe confere nenhuma beleza. — Unidade do múltiplo, como simplicidade na abundância, e tranqüilidade nos afazeres são apenas casos de beleza relativa. Existem representações confusas da perfeição que, no entanto, não despertam nenhum sentimento da beleza; de resto, todo juízo sobre a beleza não está ligado com o juízo sobre a perfeição.

Notas

[1] [Beleza moral. Cf. o exemplo que Schiller oferece na carta a Körner sobre *Kallias*, de 18 de fevereiro de 1793, relativo ao homem que caiu entre ladrões e o resultado dele extraído no início da carta de 19 de fevereiro.]

O exemplo ao qual Benno von Wiese se refere corresponde, na verdade, a uma pequena história narrada por Schiller no intuito de mostrar em que consiste a beleza moral. A história é a seguinte: Deixado nu e caído na estrada num dia de extremo frio, este homem pede socorro aos viajantes que por ele passam. O primeiro oferece-lhe dinheiro, mas com a condição de que ele recorresse à ajuda de outra pessoa, pois era-lhe insuportável ver o sofrimento daquele miserável. Seu dinheiro é recusado, pois não pagaria nem a metade da ofensa causada a uma sensibilidade tão débil. Um segundo viajante prontificou-se a ajudá-lo, carregando-o nas costas até um convento próximo de onde estavam, mas com a condição de que este lhe desse um florim, pois esta seria a quantia que ele deixaria de ganhar para desviar-se de seus afazeres e prestar-lhe socorro. Sua ajuda é recusada, pois esta lhe custaria muito pouco. Além disso, um terceiro viajante já se aproximava e talvez o socorresse gratuitamente. Embora cansado e doente, este viajante

ofereceu-lhe o cavalo e a capa, dispondo-se a levá-lo até um lugar onde ele pudesse ser atendido. Sua ajuda é recusada, pois o miserável se comove com a generosidade deste homem tão necessitado. Aproximam-se então outros dois homens. Um deles se espanta ao ver o miserável, pois este era exatamente o homem que ambos procuravam e de quem queriam se vingar. O miserável se oferece em sacrifício, já que não pode esperar que eles o ajudem, o que os deixa indignados. E para que a diferença entre eles ficasse clara, eles então lhe oferecem roupas e dizem que vão levá-lo até onde pudesse receber socorro. Comovido com a generosidade dos seus inimigos, o miserável espera um abraço de perdão. Mas como este lhe é friamente recusado sob o argumento de que queriam ajudá-lo não por perdoá-lo, mas porque ele era simplesmente miserável, devolve as roupas que acabara de ganhar, dizendo preferir morrer miseravelmente a ser salvo por inimigos orgulhosos. Novamente só na estrada, ele vê um viajante carregando às costas uma carga pesada. Descrente da possibilidade de ajuda, ele sequer pensa em falar com este homem. No entanto, é ele quem toma a iniciativa de abordar o miserável. Sem hesitar um instante, abandona o seu fardo na estrada e leva o miserável às costas até o próximo povoado. Afinal, ele precisava de socorro e era seu dever ajudá-lo. Se a primeira ação foi simplesmente passional e condicionada pelo afeto, se a segunda foi tão somente útil, se a terceira foi estritamente moral, contrariando assim os interesses dos sentidos e em conformidade à lei, apenas a última foi *bela* (*NA* 26, p. 195-197; *K*, p. 72-75). Afinal, diz Schiller, "apenas o quinto socorreu *sem ter sido solicitado* e sem se consultar, embora às suas próprias custas. Apenas o quinto se esqueceu totalmente de si mesmo e 'cumpriu seu dever com uma leveza, como se meramente o instinto tivesse agido.' — Portanto, uma ação moral só seria uma ação bela se parecesse um efeito da natureza produzido espontaneamente. Numa palavra: uma ação livre é uma ação bela quando a autonomia do ânimo e a autonomia no fenômeno coincidem.

Por esta razão, o máximo da perfeição de caráter de um homem é a beleza moral, pois ela surge apenas *quando o dever tornou-se para ele em natureza.*

A violência que a razão prática exerce contra os nossos impulsos em determinações morais da vontade tem manifestamente algo de ofensivo, de penoso no fenômeno. Pois bem, não queremos ver coerção em parte alguma, nem quando a razão mesma a exerce; queremos saber respeitada também a

liberdade da natureza, porque consideramos 'todo ser, no ajuizamento estético, como um fim em si mesmo' e a nós, para quem a liberdade é o supremo, nos indigna que algo seja sacrificado ao outro e deva servir de meio. Por isso uma ação moral nunca pode ser bela quando assistimos à operação pela qual ela coage a sensibilidade. Nossa natureza sensível tem pois de aparecer livremente no moral, embora ela não o seja efetivamente, e tem de ter a aparência como se a natureza realizasse meramente o encargo dos nossos impulsos, enquanto se curva sob o domínio da vontade pura, justo contra os impulsos." (*NA* 26, p. 198; *K*, p. 77-78). — Os trechos entre aspas nesta e nas outras passagens de *Kallias* transcritas em notas a esta tradução das *Preleções* não são citações. Schiller costumava usar este recurso para enfatizar certos argumentos.

[2] [Schiller se manifesta de modo totalmente semelhante na carta a Körner de 23 de fevereiro de 1793. Também os exemplos são os mesmos: Grandison, o herói do romance de Richardson *Sir Charles Grandison* (1753) e seu antípoda Tom Jones no romance homônimo de Fielding (1754).]

[3] Sobre a tradução de *Wohlgefallen* por *complacência*, vide as observações de Valério Rohden e António Marques, tradutores da *Crítica da faculdade do juízo* (nota 22, p. 49).

[4] Na carta a Körner de 25 de janeiro de 1793, a propósito de *Kallias*, Schiller esboça um quadro sistemático das diferentes posições acerca da natureza do belo, apresentando a sua própria posição: "É interessante notar que minha teoria é uma quarta forma possível de explicar o belo. Explica-se o belo objetiva ou subjetivamente; e, a rigor, ou de modo subjetivo sensível (como Burke e outros) ou subjetivo racional (como Kant), ou objetivo racional (como Baumgarten, Mendelssohn e todo o bando dos homens da perfeição) ou, por fim, de modo objetivo sensível: um termo que decerto não lhe dirá muito agora, a não ser se você comparar entre si as três outras formas. Cada uma destas três teorias anteriores detém uma parte da experiência e contém manifestamente uma parte da verdade; e o erro parece ser meramente que se tenha tomado esta parte da beleza, que concorda com ela, pela beleza mesma. O burkiano tem toda razão contra o wolffiano por afirmar a imediatidade do belo, sua independência de conceitos; mas ele não tem razão contra o kantiano ao colocá-lo na mera afectibilidade da sensibilidade." (*NA* 26, p. 175-176; *K*, p. 42).

Para a tensão entre subjetivismo e objetivismo na concepção da beleza, cf. *Sobre a educação estética do homem*, carta 18.

[5] [Schiller refere-se aqui aos sensualistas ingleses (Locke, Hume, Berkeley).]

[6] [Cf. *Crítica da faculdade do juízo*, § 17, "Do ideal da beleza". Kant refere-se aí à mais famosa obra do escultor grego Policleto, o doríforo, produzido apenas segundo uma "idéia normal" artística, a regra, mas sem o "especificamente característico". Uma tal "apresentação tampouco apraz pela beleza, e sim apenas porque não contradiz nenhuma condição, sob a qual unicamente uma coisa desta espécie pode ser bela. A apresentação é apenas escolarmente correta (schulgerecht)."] Cf. *CFJ*, B 59. Há uma cópia do doríforo (lanceiro) de Policleto no Museu do Vaticano.

[7] [Secundando a *Crítica da faculdade do juízo* (§ 15), Schiller se volta aqui contra Baumgarten e sua escola (cf. também a carta a Körner de 25 de janeiro de 1793), na qual o belo foi definido como o conhecimento sensível de uma perfeição, e o perfeito, em contrapartida, na harmonia existente dos elementos de uma multiplicidade, cujo fundamento de determinação é a unidade.] Vide nota 4, acima, onde aquela carta a Körner é citada.

[8] [Este parágrafo se liga ao § 15 da *Crítica da faculdade do juízo*, "O juízo de gosto é totalmente independente do conceito de perfeição". Cf. também a carta de Schiller a Körner de 25 de janeiro de 1793; aí, porém, a antítese kantiana entre beleza livre (*pulchritudo vaga*) e beleza aderente (*pulchritudo adhaerens*) é já ultrapassada pelo conceito schilleriano da beleza, que deixa atrás de si "a natureza lógica do seu objeto". Portanto, é de se admitir que ao menos esta parte das preleções surgiu já antes de 1793.]

Vide nota 4, onde o trecho da referida carta a Körner é citado. Para os conceitos kantianos de beleza livre e beleza aderente, cf. *CFJ*, § 16: "O juízo de gosto, pelo qual um objeto é declarado belo sob a condição de um conceito determinado, não é puro".

[§ 6] Explicação do belo segundo Burke[1]

Burke diz que a beleza suscita inclinação sem desejo de posse; uma explicação verdadeira, mas apenas subjetiva. O predicado da beleza é mais usado para coisas pequenas do que para grandes. Assim, a grandeza desperta mais veneração do que amor, talvez porque a grandeza tem para nós algo que apequena; freqüentemente o temor excita e nos fatiga, enquanto acontece o contrário no âmbito do pequeno. *Burke* diz, não sem razão, que lisura é essencial ao belo; esta lisura refere-se a todos os cinco sentidos. Mas *Burke* inclui aqui o *agradável* no belo. As suaves, sucessivas transições das ondulações, a evitação de todo o asqueroso, a graça constituem a beleza. *Burke* explica isto meramente a partir da influência sobre o olho, o que se deixa explicar a partir do entendimento. Além disso, *Burke* inclui a *delicadeza* na beleza, o terno e quase fraco. O belo tem de ser proporcionalmente pequeno, tem de ter superfícies lisas, cores suaves, modificações graduais na direção das linhas, tem de ser mais terno do que forte; esta é aproximadamente a descrição do belo de *Burke*.[2] O efeito relaxante é o característico que *Burke* atribui à beleza. Errônea apenas é a inclusão aqui do *agradável*, pelo que a *comunicabilidade universal* do belo é restringida; além disso, ele deduz a verdadeira beleza apenas de causas *físicas*, enquanto ela tem de basear-se num princípio da razão.

Notas

[1] [Schiller se refere aqui à obra de Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origen of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1756, tradução alemã publicada em Riga em 1773); cf. também a *Crítica da faculdade do juízo* (final do § 29) e a carta de Schiller a Körner de 25 de janeiro de 1793.] Vide nota 15, onde a referida carta a Körner é citada.

[2] BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime.* Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993, Parte III, seção XVIII, "Recapitulação", p. 124: "Em suma, como qualidades meramente sensíveis, as características da beleza são as seguintes. Em primeiro lugar, os objetos belos devem ser comparativamente pequenos. Em segundo lugar, lisos. Em terceiro, a direção de suas partes deve variar; mas, em quarto, estas não devem ser angulosas, e sim como que fundidas umas nas outras. Em quinto, sua estrutura deve ser delicada, sem qualquer aparência evidente de força. Em sexto, suas cores devem ser puras e luminosas, mas não muito fortes e brilhantes. Em sétimo, caso sua cor seja vívida, ela deve ser compensada por outras. São essas, creio eu, as propriedades essenciais à beleza, propriedades que atuam naturalmente e menos sujeitas a serem alteradas pelo capricho ou confundidas pela diversidade dos gostos."

[§ 7] Explicação do belo segundo Moritz[1]

Moritz coloca o *útil*, o *bom* e o *belo* ao lado uns dos outros. No primeiro caso, o objeto é referido a um uso; ele tem meramente valor externo. O objeto *bom* tem valor interno e externo. O [objeto] *belo* existe sem nenhuma relação externa e possui seu valor em si mesmo. *Nobre* significa o *moralmente belo.* O inútil e o belo podem subsistir muito bem um ao lado do outro. O belo é reconhecido no útil como supérfluo. O útil obtém o seu valor pela sua contribuição para a perfeição de um todo. Um todo é o que é consumado (vollendet) em si mesmo. Apenas o todo que cai sobre os sentidos ou que é abarcado pela imaginação é *belo.* — Até aqui pode-se dar razão a *Moritz*. Só que em seguida ele confunde os efeitos da nossa razão com os efeitos dos objetos, o todo da natureza, o qual nunca podemos apreender, com o todo da razão, o qual, no entanto, visa sempre a unidade.

A apresentação do todo da natureza no fenômeno constitui, segundo *Moritz*, uma obra de arte.

Nota

[1] A tese de Karl Philipp Moritz em seu escrito *Sobre a imitação formadora do belo* (1788), decisivamente importante para a estética clássica, segundo a qual a obra de arte é um todo orgânico completo, foi somente pouco a pouco apropriada por Schiller. No entanto, ele leu com admiração o escrito de Moritz já em dezembro de 1788. Tornou-se importante para ele antes de tudo a idéia pela qual o belo foi delimitado em sua autonomia e legalidade próprias contra todos os fins externos a ele e a imaginação elevada a órgão do "homem como um todo". A obra de arte autêntica tem o fim último e o propósito de sua existência nela mesma. Nesse sentido, Schiller confessa já em sua carta a Körner de 30 de março de 1789: "Toda obra de arte, toda obra da beleza é um todo; e enquanto ocupa o artista, esse é o seu único fim próprio; assim, por exemplo, uma coluna isolada, uma estátua isolada, uma descrição poética. Ela se basta a si mesma. Ela pode subsistir por si mesma, é consumada em si mesma." Em outras palavras: "Um todo é o que é consumado em si mesmo." A crítica de Schiller a Moritz parte dos pressupostos da filosofia transcendental de Kant; mas com isto ele critica — involuntariamente — também os seus próprios esforços em torno de um critério objetivo do belo, evidentes desde as cartas sobre *Kallias*. No entanto, Moritz seria aqui, de longe, muito mais seu aliado do que Kant. O mesmo vale para o importante conceito de nobre e de enobrecimento. A rigor, Schiller equipara sumariamente nas preleções o conceito de Moritz de nobre com o do moralmente belo. Mas a função estética do *nobre*, que para Schiller deveria ser sempre mais importante, já vai sendo preparada em Moritz, como se lê em *Sobre a imitação formadora do belo*: "Através do conceito intermediário do nobre, portanto, o conceito do belo é novamente ligado ao moral e como que firmemente encadeado a ele. Ao menos são assim prescritos limites ao belo, os quais não lhe é lícito ultrapassar" (K. Ph. Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe. Editada por H. J. Schrimpf. Tübingen, 1962, p. 67). Mas também Moritz reconhece a representação da beleza interior da alma que a do nobre já contém em si. Ainda muito mais elucidativo é o seu artigo "O mais nobre na natureza". No espírito do homem, a natureza busca como que ultrapassar a si mesma. É falso cindir o homem

numa parte "civilizada" ("gesitteten") e noutra meramente "útil". Moritz encontra a unidade interna do homem no conceito de nobre: "O homem singular simplesmente nunca tem de ser considerado um ser meramente *útil*, e sim ao mesmo tempo um ser *nobre*, que tem em si mesmo o seu valor característico, embora todo o edifício da constituição estatal, da qual ele é uma parte, o suprima. O Estado pode por um momento usar seus braços, suas mãos, pois elas estão engrenadas nesta máquina como uma roda subordinada — mas o espírito do homem não pode ser subordinado por nada; ele é um todo consumado em si mesmo... O homem não deve perder nenhum grão das prerrogativas do seu ser para ser ajustado a um todo qualquer que existe fora dele, pois ele próprio constitui para si mesmo o todo mais nobre." (*Schriften*, p. 16) Totalmente no sentido das cartas de Schiller *Sobre a educação estética do homem*, consta o seguinte em Moritz: educação é enobrecimento. O quanto este procedimento é entendido por Moritz como um processo de formação é revelado também por sua carta a K. F. Klischnig de 23 de novembro de 1786, de Roma: "Göthe... chegou há pouco tempo. Liguei-me a ele imediatamente... Sinto-me enobrecido pelo seu convívio." (EYBISCH, H. *Anton Reiser, Untersuchungen zur Lebensgeschchte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie.* Leipzig, 1909, p. 203 *et seq.*). O *enobrecimento* tem a ver com o indivíduo e não apenas com o gênero, e lança assim as pontes do belo ao bom e vice-versa.

[§ 8] Explicação do belo segundo Kant

Se chamamos um objeto de belo, diz *Kant*, então o fundamento de determinação do nosso juízo é meramente *subjetivo*.[1] Esta complacência é sem nenhum interesse e não tem nada a ver com a faculdade da apetição;[2] ela existe até na dor sensível ou no descontentamento moral. No belo, apraz-nos a mera *representação*; no agradável, sua *existência*. O agradável e o bom compreendem um *interesse*, estão fundados num carecimento; a complacência aqui não é, pois, livre.[3] Justo porque a complacência no belo não se baseia em nenhum interesse, em nenhum fundamento privado, atribuímos a esta complacência *validade universal*.[4] O agradável não possui esta validade universal. A unidade do imutável na natureza humana é o fundamento desta universalidade, e ela se baseia nas leis de pensamento da alma. — Ao conceito do *belo* falta o fundamento *objetivo* da concordância; seu fundamento tem pois de ser procurado no sujeito que julga.[5] Um juízo sobre o belo não é um juízo dos sentidos imediato, e sim um *juízo de reflexão*,[6] um juízo a priori, porque encerra uma exigência universal para todos os sujeitos pensantes e possui universalidade a priori. Esta exigência se funda sobre a capacidade de comunicação universal do estado sobre o qual eu reflito. Todo conhecimento baseia-se numa condição indispensável e pode ser comunicado; assim, esta condição que está à base do juízo de gosto tem de poder ser comunicada.[7] O prazer no objeto e o juízo da *complacência* são produzidos pela *imaginação*, para a representação do múltiplo, e o *entendimento*,

para a unificação do mesmo — aquela possui *liberdade*; esta, *conformidade à lei* — esta pela mais alta liberdade possível daquela, percebida pela reflexão.[8] Esta concordância de ambas as faculdades de representação pode ser notada pelo *sentido interno*. O gosto ajuiza o belo *subjetivamente*, por um *sentimento*. O belo apraz sem nenhum interesse. O *interesse* se funda numa referência do objeto a nós. O belo, porém, apraz *incondicionalmente*. Uma complacência, independente de nenhuma referência privada, tem de ser *universal*; o belo tem de aprazer a *cada um*. Com efeito, o *bom* também apraz a qualquer um, mas através de um *conceito*. Enquanto o bom apraz universalmente apenas através de sua natureza *objetiva*, o prazer no belo baseia-se num fundamento *subjetivo*, na universalidade das leis do pensamento.

Como a beleza consiste meramente na *forma* da conformidade a fins, então a beleza em geral consiste apenas na *forma*.[9] Um juízo de gosto é então *puro* se nem *atrativo* nem *comoção* estão aqui em jogo.[10] Por isso, todo enobrecimento da arte consiste na *simplicidade*. — O *atrativo* em geral é uma exortação à *atividade*. Uma pintura pode *atrair* apenas por suas cores, mas pode ser bela apenas pela *composição* e o *desenho*.[11] — A *comoção* surge do *sofrimento*, e no homem de sentimento moral e espírito ativo não consiste meramente de efeitos *físicos*. Além disso, o sofrimento simpatético de um homem moral não pode permanecer *corporal* por muito tempo; a razão despertou logo em sua sublimidade acima de todo interesse sensível. — Além disso, a comoção moral, que se funda num muito vivo interesse da razão, pode falsificar o juízo sobre a beleza.

Toda beleza sensível é ou *forma do repouso* ou *forma do movimento*. Aquela é o desenho em geral; as cores apenas sublinham mais o contorno, despertam a atenção e causam a concordância com a natureza. A *forma do movimento* é: a) *o jogo das figuras no espaço*, b) *o jogo das sensações no tempo*. Àquele pertence a *mímica*, a esta principalmente a *música*. O som isolado apraz apenas na *sensação dos sentidos*. O belo baseia-se, porém, na *composição*.[12]

A beleza da *ação* consiste no modo da ação, na convicção (Gesinnung), e não no resultado.[13]

O valor dos *ornamentos* pode basear-se ou meramente em sua *forma* ou então eles aprazem apenas pela *matéria*, como *adorno*, e podem, no último caso, causar freqüentemente prejuízo à beleza.[14]

Notas

[1] *CFJ*, § 1: "O juízo de gosto é estético".

[2] Schiller se refere aqui ao § 2 da *CFJ*: "A complacência que determina o juízo de gosto é independente de todo interesse".

[3] *CFJ*, § 5: "Comparação dos três modos especificamente diversos de complacência".

[4] O nexo entre a consideração desinteressada e sua validade universal é explicitado por Kant no § 6 da *CFJ*: "O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência *universal*".

[5] *CFJ*, § 8: "A universalidade da complacência é representada em um juízo de gosto como somente subjetiva".

[6] Para o conceito de juízo de reflexão, cf. *CFJ*, "Introdução", "IV. Da faculdade do juízo como uma faculdade legislante a priori".

[7] *CFJ*, § 21: "Se se pode com razão pressupor um sentido comum".

[8] *CFJ*, "Observação geral sobre a primeira seção da analítica", B 68-73 e § 35: "O princípio do gosto é o princípio subjetivo da faculdade do juízo em geral".

[9] *CFJ*, § 10: "Da conformidade a fins em geral", § 11: "O juízo de gosto não tem por fundamento senão a *forma da conformidade a fins* de um objeto (ou do seu modo de representação)".

[10] *CFJ*, § 13: "O juízo de gosto é independente de atrativo e comoção".

[11] *CFJ*, § 14: "Elucidação através de exemplos".

[12] *CFJ*, § 14: "Elucidação através de exemplos".

[13] Vide *Preleções*, [§5], nota 1 (sobre a beleza moral).

[14] *CFJ*, § 14: "Elucidação através de exemplos."

[§ 9] Do critério do belo e do ideal estético

Não pode haver nenhuma *regra objetiva do gosto*, mas apenas um critério *empírico* do belo, pois se pede conselho junto àquilo em que todas as épocas concordaram.[1]

Pode haver um ideal *moral*, pois este se funda num conceito. Um ideal *estético* é possível apenas para a beleza *aderente*, não para a beleza *livre*.[2] A beleza para a qual se quer estabelecer um ideal tem de ser encerrada nos limites de um *fim*. Apenas o que é determinado por si mesmo é capaz de um ideal da beleza; portanto, apenas o *homem*, como *ser ético*. Ao ideal da beleza pertence primeiramente a *idéia normal*, a qual toma em consideração apenas os fins físicos do homem, os fins de sua estrutura, a idéia da *correção*; em segundo lugar, a *idéia da razão*, a qual é determinada pela expressão do ético.[3] A *liberdade* na apresentação dos fins físicos e morais do homem poderia oferecer um verdadeiro ideal da beleza se toda conformidade a regras desaparecesse na apresentação.

Notas

[1] *CFJ*, § 17: "Do ideal da beleza".

[2] *CFJ*, § 16: "O juízo de gosto, pelo qual um objeto é declarado belo sob a condição de conceito determinado, não é puro", § 17: "Do ideal da beleza".

[3] *CFJ*, § 17: "Do ideal da beleza".

[§ 10] Validade universal do juízo de gosto

Como pode um juízo aprazer a posteriori e, ao mesmo tempo, no entanto, ser possível apenas a priori? Ou como pode o juízo de gosto ser ao mesmo tempo empírico e a priori?[1] Ele compõe-se, a saber, de dois juízos. Em primeiro lugar, ele é *empírico*, na medida em que algo é proferido acerca de um objeto dado pela experiência; contudo, é a priori, na medida em que uma validade universal, uma comunicabilidade universal do prazer é proferida sobre o objeto. A rigor, ajuizamos o objeto belo por um sentimento de prazer; somente este se une inicialmente, não com a sensação dos sentidos, e sim com a reflexão. O sentimento de prazer pressupõe um estado do ânimo válido a priori. Tão logo estamos conscientes de nenhuma fonte *material* do nosso prazer, sua fonte tem de ser *formal* e, portanto, o prazer tem de ser universalmente comunicável: nós nos comportamos então em face do objeto como *homens em geral*.[2] A razão pela qual afirmamos que o objeto tem de aprazer *universalmente* está presente antes de toda experiência; nós invocamos um *sentido comum estético*.[3] Um tal sentido comum pode ser pressuposto e é pressuposto enquanto atribuímos aos outros uma faculdade de sentir semelhante. — Todos os fundamentos para o ajuizamento do belo são tomados por nós das qualidades dos objetos que nós sentimos; isto acontece pelo sentimento de prazer. Belo é, pois, o que apraz a priori na mera intuição.

Kant também torna o belo em *símbolo do eticamente bom*.[4] O eticamente bom apraz *imediatamente* pelo mero *conceito*,

como o belo na mera *intuição*; a complacência em ambos não repousa sobre nenhum interesse, e não o conteúdo, mas sim a forma da representação determina o juízo. — O belo é o elo intermediário entre a eticidade e a sensibilidade. O gosto nos acostuma a enobrecer também o sensível.

Notas

[1] *CFJ*, § 36: "Do problema de uma dedução dos juízos de gosto", B 148-9.

[2] *CFJ*, § 38: "Dedução dos juízos de gosto".

[3] *CFJ*, § 20: "A condição da necessidade que um juízo de gosto pretende é a idéia de um sentido comum", § 21: "Se se pode com razão pressupor um sentido comum"; § 23: "A necessidade do assentimento universal que é pensada em um juízo de gosto, é uma necessidade subjetiva, que sob a pressuposição de um sentido comum é representada como objetiva"; § 40: "Do gosto como uma espécie de *sensus communis*".

[4] *CFJ*, § 59: "O belo como símbolo do eticamente bom".

[§ 11] Sobre as condições objetivas da beleza[1]

A crítica de Kant nega a objetividade do belo a partir de um fundamento insuficiente, porque o juízo sobre o belo se funda sobre o *sentimento de prazer*. — A qualidade objetiva dos objetos tidos como belos tem de ser investigada e comparada. A observação das proporções não constitui a beleza mesma, mas uma condição indispensável dela. Ela não pode prescindir da correção. — A livre ação do ânimo é essencial ao efeito do belo. Segundo *Kant*, o belo é efeito da liberdade interna; segundo *Burke*, causa da mesma. A observação da conformidade a regras não é natural em todos os objetos e detém a liberdade da natureza naqueles aos quais ela [a conformidade a regras] não pertence. A conformidade a regras não pode pois valer como o conceito fundamental universal da beleza, mas sim a *liberdade*, ou seja, a qualidade determinada pela natureza de uma coisa mesma. *Kant* diz: A arte é bela se ela se parece com a natureza, e vice-versa.[2] A *natureza* do imitado é o que esperamos numa obra de arte; a matéria tem de perder-se na forma, a efetividade no fenômeno. A forma da estátua não pode perder nada através da natureza do mármore.[3] A conformidade à arte serve apenas para tornar visível a *liberdade* também em objetos naturais que devem ser ajuizados como belos: a lembrança de uma regra deve meramente nos fazer notar a independência de um objeto da mesma. — Um esboço é belo se sua conformidade a fins parece *voluntária*. — A arquitetura nunca pode ser uma arte inteiramente pura, pois não pode ocultar os fins da conformidade a regras.

Técnica é a união do múltiplo segundo fins, e é necessária à beleza, ainda que esta não se funde no ajuizamento da técnica,[4] como *Sulzer* admite.

Toda *formação* (Bildung) ou *forma* consiste na *limitação* e é, pois, de certo modo, uma *restrição* surgida ou por uma regra ou pelo acaso. Em todos os produtos da natureza que se referem a uma técnica encontramos a dependência recíproca das partes em sua disposição mútua. Beleza, porém, é liberdade no constrangimento, natureza na conformidade à arte; ela está presa apenas à intuição imediata; a beleza natural não se funda sobre um conceito; a técnica de um produto natural recai imediatamente sobre os olhos.

Também o desembaraço, a leveza e a liberdade na técnica dos *corpos animais* são belos: sua beleza diminui quanto mais eles se aproximam da massa desajeitada, do movimento pesado. Mas como percebemos a beleza onde a massa corporal é coagida pelas forças vivas, onde a força não sucumbe sob a pressão da massa — por isso os animais voadores são como que símbolos da liberdade, suscitando geralmente sensações de beleza; nos pássaros, o pescoço é uma das partes mais belas, sua figura lisa e flexível é bela.[5]

Na *figura humana* se mostra a técnica mais complicada; nela se manifestam os fins mais diversos. A observação da proporção é pressuposta pela beleza. — A figura humana é capaz de uma dupla beleza. Uma é um mero *presente da natureza* e desperta *amor*, a outra baseia-se em *qualidades éticas* e merece *respeito*.[6] — Todos os contornos têm de mostrar ousadia e leveza; a fronte tem de arquear-se livre e aberta; o nariz não tem de

formar quase nenhum ângulo da fronte para baixo e saltar para fora com força. Toda a parte inferior da face tem de ser leve e não aparecer aumentada e pressionada para baixo pelo peso da massa. Todas as tensões exageradas têm de estar afastadas. O domínio da força orgânica sobre a massa animal distingue o homem do animal. O homem é belo pela *liberdade na força*; a mulher, pela *liberdade na fraqueza*. A liberdade da forma, o resultado da força que se limita a si mesma, constitui a beleza. Assim, o Apolo do Vaticano[7] como que *paira no ar*; pois nenhuma massa o impede de usar toda a sua força. — A rude exposição da massa é *grosseria*. A força que se mostra no *repouso* é força *contida*. — *Fraqueza*, ou seja, flexibilidade para impressões, pertence principalmente à beleza *feminina*. Assim, ela é bela se é *livre*, se não chega ao *sofrimento*, se não degenera em trejeitos faciais e não demonstra coação. O belo não carece da expressão do sofrimento, e o não belo torna-se através deste apenas feio.

Existe uma beleza como que *orgânica* e uma [beleza] *moral*. No tocante ao respeito que temos por ambas, cabe comparar aquela e esta ao gênio e à diligência, ao dom natural e ao mérito. A beleza orgânica não pode, em verdade, ser compatível com a perversidade moral, mas sim facilmente com um vazio do espírito. A beleza *automerecida* sobrevive à juventude e deixa ver os seus traços ainda na velhice; nela se refletem a paz interior e a benevolência; ela é o efeito e a expressão de idéias éticas.

Beleza é liberdade no fenômeno.[8] Uma ação segundo a lei da razão é então bela se se afigura como se tivesse acontecido a

partir da inclinação e sem nenhuma coação. A base de toda beleza é a *simplicidade*; mas nem toda simplicidade é beleza.[9]

Na natureza, a liberdade ferida nos ofende. O que, porém, é feio na natureza, pode tornar-se belo na arte. Não o objeto propriamente dito, mas apenas sua *apresentação* pode tornar-se bela.[10] — Belo é um produto da natureza que aparece livremente em sua conformidade à arte. Existem apresentações para os *sentidos* e para a *imaginação*. Uma apresentação seria *livre* se o apresentado parecesse *agir por si mesmo* e a matéria ter se permutado inteiramente com o que se deve apresentar. No entanto, apenas a *aparência* pode ter lugar aqui. A natureza do medium, do material, tem de estar inteiramente coagida; assim, por exemplo, o mármore não tem de ser visível numa estátua, nem o caráter próprio natural no ator.[11] A tendência à universalidade, a qual subjaz à natureza de sua linguagem resistente à individualidade, é algo que o poeta tem de procurar ultrapassar para que o apresentado apareça em sua verdadeira *singularidade* (*Eingenthümlichkeit*). A beleza na poesia é a *livre auto-ação* na natureza *apresentada* pela linguagem.[12] A apresentação é então bela se permitiu as menores limitações pela singularidade do apresentador. O fim da apresentação *para outros* traz *heteronomia* à obra de arte e causa fácil prejuízo à sua beleza. — A *liberdade* da apresentação poética baseia-se na independência do apresentado em face da singularidade da linguagem, do apresentador e do fim externo da obra de arte. O poeta se afasta da primeira dependência, da natureza abstrata da linguagem, porque busca *individualizar* o objeto; por exemplo, freqüentemente toma a

parte pelo todo, o efeito pela causa, na medida em que assim ganha em perceptibilidade. Assim, a presentificação do distante serve também à apresentação intuível da natureza auto-ativa. Desta espécie é, além disso, a analogia das representações e sensações, sobretudo em objetos não sensíveis. Aqui impera a liberdade das metáforas. O poeta encadeia imagem com imagem, em que Homero foi o mais profuso; Virgílio escolheu as metáforas com mais felicidade, usando-as com mais economia. Assim surge a expressão mais viva. — O poeta atém-se ao sensível para tornar intuível o não-sensível, e busca mediante imagens semelhantes suscitar estados do ânimo semelhantes, como, por exemplo, na "Eternidade", de *Haller.*[13] — *Personalidade* é, além disso, a compensação que é dada ao objeto natural para o que ele perde através da natureza abstrata da linguagem. A linguagem, que é rica em tais personificações, é uma linguagem *poética*. Assim, a mitologia grega apresentou quase todas as ações da natureza como ações de seres livres, e tornou-se quase indispensável à arte poética. Também a expressão na linguagem mesma contribui para a sensificação dos objetos. As regras da gramática limitam menos o poeta; ele as sacrifica à natureza; sua construção dos períodos torna-se sem regras; assim, por exemplo, o uso mais freqüente ou a supressão das conjunções é muitas vezes natural e conforme a fins. De vez em quando a linguagem mói o objeto mesmo. Freqüentemente, o caráter objetivo de um objeto é vivificado na linguagem através do caráter subjetivo da expressão; por exemplo, através do clímax.

Obras de arte são contempladas na apresentação imitadora como *obras da natureza livre*; por exemplo, um edifício

numa pintura, uma comédia na comédia, como em Hamlet. No domínio da arte, trata-se não da condição do objeto apresentado, e sim da relação da apresentação com a sua condição. O poeta não é responsável pela feiura das formas da *natureza*. A história de Laocoonte, apresentada por um poeta e um escultor, ofende no *objeto* nosso sentimento da beleza; na *natureza* o grupo nos indignaria; na *apresentação*, porém, a natureza ferida e sofredora é comparada não à natureza tranqüila, mas à apresentação. Na natureza mesma queremos a natureza *livre*; na arte, porém, queremos ver a natureza *em geral*. A liberdade que a natureza afirma mesmo nos grilhões da metrificação e da linguagem, a verdade e a vivacidade da imagem nos arrancam as seguintes palavras sobre uma tal apresentação (como a do Laocoonte): isto é terrivelmente belo. Assim *Göthe* apresentou em sua *Ifigênia*[14] o belo no terrível, que chega ao horrível. — Uma apresentação na qual a *liberdade* da apresentação não está presente nos desapraz, não porque o nosso sentimento moral é ofendido, e sim porque o nosso gosto o é. *Shakespeare* e *Göthe* são grandes mestres na apresentação da natureza, na qual eles são tão confiantes que se perdem inteiramente nela.

Entre os talentos do poeta, a imaginação tem de ocupar a posição mais alta. — *Os Sofrimentos do jovem Werther*[15] são um belo modelo da apresentação da paixão. A natureza, a paixão mesma, é o que vemos agir, e no entanto tudo é apresentação, plena de propósito, do poeta, que penetrou inteiramente no seu objeto. Quão verdadeira e vivamente descreve *Shakespeare* as paixões nos seus mais selvagens descaminhos, como, por exemplo, em Lear, Otelo, Macbeth, Hamlet!

Mas nada que é contrário aos sentidos, que causa impressão fisicamente adversa é lícito ao poeta ou ao artista plástico apresentar. Desta espécie são o Polifemo,[16] as Harpias de Virgílio,[17] as pinturas do Salvador com a coroa de espinhos ou de Lázaro com os furúnculos cobertos. Os sentidos reagem perante tais impressões demasiado apaixonadamente e o corpo pode ser metido neste jogo e movido em sentido adverso através de representações da fantasia. A impressão da pintura é imediatamente mais viva do que a do poema; o que o bom gosto interdita ao pintor está ainda mais proibido ao ator, ao qual não é lícito trazer diante dos olhos o baixo (como a cena do mendigo em *Filho do amor*, de Kotzebue)[18]. O asqueroso é imediatamente contrário aos sentidos: ele importuna nossa fruição, como diz *Kant* com muito acerto, imiscui-se na fruição.[19] Que o asqueroso nos contrarie fisicamente, exclui inteiramente o seu uso da arte. O desprazer surge não do pressuposto da realidade, e sim da mera representação, mesmo da mera fantasia. Apenas se o poeta precisa dele para o *arrepiante* e o *terrível*, pode usá-lo. O *asqueroso-terrível* é o *medonho* (assim o Polifemo de Homero é medonhamente descrito)[20]. O medonho e o baixo, a extrema guarda de fronteira do gosto, devem ser usados com muita cautela. O medonho, onde ele deve ser permitido ao poeta, tem de ser justificado por um fim elevado.

Notas

[1] [Enquanto os parágrafos anteriores seguem amplamente a *Crítica da faculdade do juízo*, começa agora uma seqüência de idéias muito utilizada nas cartas a Körner sobre *Kallias*, onde se busca determinar, em oposição a Kant, os traços característicos objetivos do belo. Cf. também a carta de Körner a Schiller de 13 de março de 1791: "A *diferença* entre objetos belos e feios, que (jaz) nos objetos mesmos,... não é investigada por ele (*Kant*). Que esta investigação seria infrutífera, ele o afirma sem prova, e é de se perguntar se esta pedra filosofal ainda não estaria a ser encontrada." (*Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. Editado por L. Geiger. 2 v. Stuttgart O. J., p. 174). Nos seus esforços filosóficos próprios, Schiller volta-se agora justo para esta "pedra filosofal".]

A possibilidade de um *critério objetivo para o gosto* foi enfaticamente negada por Kant. (*CFJ*, § 17: "Do ideal da beleza", B 53 e § 34: "Não é possível nenhum princípio objetivo de gosto", B 143). Na carta a Körner de 25 de janeiro de 1793 (vide nota 14), Schiller conta que, apesar dos seus receios quanto ao seu estado de saúde, estava bastante ocupado com suas preleções de estética e convencido de que encontrara o que vinha buscando: um critério objetivo do belo. "A dificuldade de estabelecer objetivamente um conceito da beleza e de legitimá-lo inteiramente a *priori* a partir da natureza da razão, de modo que a experiência a rigor o confirme cabalmente, mas que não careça de modo algum deste pronunciamento da experiência em prol de sua validade, essa dificuldade é quase ilimitada. Eu realmente tentei uma dedução do meu conceito do belo, mas não se pode passar sem o testemunho da experiência. Essa dificuldade permanece sempre, pois minha explicação é admitida meramente porque se acha que ela concorda com os juízos de gosto singulares, e não (como no entanto deve ser num conhecimento a partir de princípios objetivos) porque se acha que seu juízo sobre o belo singular na experiência é correto por estar de acordo com a minha explicação. Você dirá que isto é exigir demais; mas enquanto não se chegar até esse ponto, o gosto permanecerá sempre empírico, o que Kant, do mesmo modo, considera inevitável. Mas é justamente desta inevitabilidade do empírico, desta impossibilidade de um princípio objetivo para o gosto que não posso ainda me convencer." (*NA* 26, p. 175; *K*, p. 41-42).

[2] [A seqüência deste parágrafo e os cinco parágrafos seguintes. No início, ainda segundo a *Crítica da faculdade do juízo*, § 45: "Arte bela é uma arte enquanto ela ao mesmo tempo parece ser natureza". Cf. também a carta de Schiller a Körner de 23 de fevereiro de 1793. Para o conceito de técnica, cf. a carta citada e a carta a Körner de 3 de fevereiro de 1794. As reflexões de Schiller culminam também aqui na famosa definição das cartas sobre *Kallias* (cf. também sobretudo o final da carta a Körner de 8 de fevereiro de 1793: "A beleza não é pois outra coisa senão a liberdade no fenômeno"). Não cabe decidir se este pensamento central foi pronunciado pela primeira vez nas cartas sobre *Kallias* ou aqui nas preleções.]

Para o conceito de técnica, vide nota 4. Sobre a definição da beleza como "a liberdade no fenômeno", vide *Preleções*, [§ 12], nota 1 e nota 4.

[3] Cf. carta de Schiller a Körner, de 28 de fevereiro/1º de março de 1793. (*NA* 26, p. 219-229; *K*, p. 108-118). Um objeto é "livremente apresentado" "quando é posto diante da imaginação como determinado por si mesmo". (*NA* 26, p. 223; *K*, p. 111). O belo artístico consiste numa imitação da natureza num medium materialmente distinto. "*Imitação*", diz Schiller, "é a semelhança formal do materialmente diferente". (*NA* 26, p. 223; *K*, p. 111). Que se pense, por exemplo, na relação entre o mármore e o cavalo nele esculpido.

"A natureza do objeto é pois representada na arte, não em sua personalidade e individualidade, e sim através de um *medium* que, por sua vez:

1. tem sua própria individualidade e natureza;

2. depende do artista, que deve ser considerado como uma natureza própria. (...)

Estão pois aqui três naturezas que lutam umas com as outras. A natureza da coisa a apresentar, a natureza do material da apresentação e a natureza do artista, que deve fazer com que aquelas duas concordem.

É apenas a natureza do imitado o que esperamos encontrar num produto da arte; e isto quer propriamente dizer a expressão segundo a qual ele é representado à imaginação como determinado por si mesmo. Mas tão logo o *material* ou o *artista* interferem com suas naturezas, o objeto apresentado não mais aparece como determinado por si mesmo, e sim a heteronomia se faz presente. A natureza do representado sofre violência do representante

tão logo este faz valer com isso sua natureza. Um objeto pode pois chamar-se *livremente apresentado* apenas se a natureza do apresentado nada sofreu da natureza do apresentador.

A natureza do medium ou do material tem de aparecer pois inteiramente vencida pela natureza do imitado. Pois bem, mas é apenas a *forma* do imitado que pode ser transposta para o elemento imitador; portanto, é a forma que tem de ter vencido o material na apresentação artística.

Numa obra de arte, portanto, o *material* (a natureza do elemento imitador) tem de se perder na *forma* (do imitado), o *corpo* na *idéia*, a *efetividade* no *fenômeno.*

O corpo na idéia: pois a natureza do imitado não é nada de corpóreo no material do elemento imitador; ela [a natureza] existe no mesmo apenas como idéia, e tudo o que nela é corpóreo, pertence apenas a ele mesmo e não ao imitado.

A efetividade no fenômeno: efetividade chama-se aqui o *real* (das *Reale*), o qual é apenas a *matéria (Materie)* numa obra de arte e tem de ser contraposto ao *formal* ou à *idéia* que o artista executa nesta matéria. Numa obra de arte, a forma é apenas fenômeno, ou seja, o mármore *parece* um homem, mas permanece, na efetividade, mármore". (*NA* 26, p. 223-224; *K*, p. 112-113).

[4] Cf. carta de Schiller a Körner de 23 de fevereiro de 1793. (*NA* 26, p. 199-217; *K*, p. 81-101). "Uma forma que indica uma regra (que se deixa tratar segundo uma regra) chama-se conforme à arte ou *técnica*. Apenas a forma técnica de um objeto provoca o entendimento a procurar o fundamento para a conseqüência e o determinante para o determinado; e na medida pois que uma tal forma desperta a necessidade de perguntar por um fundamento da determinação, assim a negação do *ser-determinado-do-exterior* leva aqui de modo inteiramente necessário à representação do *ser-determinado-do-interior* ou da liberdade.

A liberdade só pode pois ser sensivelmente *apresentada* com o auxílio da técnica (...). A liberdade no fenômeno é, a saber, o fundamento da beleza, mas a *técnica* é a condição necessária da nossa *representação* da liberdade." (*NA* 26, p. 202; *K*, p. 84-85).

[5] Vide nota anterior.

[6] [Para a oposição entre *amor* e *respeito*, vide "Sobre graça e dignidade". (*NA* 20, p. 298, 5 *et seq.* e p. 302, 310 e 321). O que é chamado no parágrafo seguinte de beleza *orgânica* corresponde à *beleza arquitetônica* em "Sobre graça e dignidade".]

[7] Trata-se da famosa estátua do Apolo de Belvedere, que se encontra no Museu do Vaticano.

[8] Vide *Preleções*, [§ 12], nota 1 e nota 4.

[9] [A *simplicidade* positivamente entendida, que se encontrava na mais estreita união com o conceito de classicidade, já era familiar a Schiller em 1788-89. Cf. Benno von Wiese: *Friedrich Schiller.* Stuttgart, 1959, p. 395 *et seq.*]

[10] [Para o conceito de *apresentação* (*Darstellung*), cf. *Crítica da faculdade do juízo*, § 48, no qual o belo natural e o belo artístico são separados um do outro: "Uma beleza da natureza é uma *coisa bela*, a beleza da arte é uma *bela representação* de uma coisa." Na carta sobre *Kallias* de 18 de fevereiro de 1793, Schiller parte desta proposição e chega às mesmas conseqüências. A mesma série de idéias é depois retomada em "Sobre graça e dignidade". O conceito de uma apresentação livre da beleza é usado agora para justificar a independência do juízo de gosto. "A faculdade intuitiva detém-se unicamente apenas no modo do aparecer, sem levar minimamente em conta a natureza lógica do seu objeto." (*NA* 20, p. 256-332 *et seq.*).]

[11] Cf. carta de Schiller a Körner de 28 de fevereiro/1° de março de 1793. (*NA* 26, p. 219-229; *K*, p. 108-118). "Livre seria pois a apresentação se a natureza do medium aparecesse inteiramente aniquilada pela natureza do imitado, se o *imitado* afirmasse sua personalidade pura também no seu representante, se o representador, através de uma completa renúncia ou, antes, através de uma *renegação* de sua natureza, parecesse tê-la trocado completamente com o representado — em suma — se nada existesse pelo material e sim tudo pela forma.

Se numa estátua há um único traço que trai a pedra, que portanto está fundado não na idéia, e sim na natureza da matéria, então a beleza sofre; pois a heteronomia se faz presente. A natureza do mármore, que é dura e áspera, tem de estar inteiramente submersa na natureza da carne, que é

flexível e macia, e não é lícito que nem o sentimento nem o olho sejam lembrados disso.

Se num desenho há um único traço que torna reconhecíveis a pena ou o lápis, o papel ou a chapa de cobre, o pincel ou a mão que o realizou, então ele é *rigido* ou *pesado;* se nele é visível o *gosto peculiar* do artista, a natureza do artista, então ele é *amaneirado.* Se fere a mobilidade de um músculo (numa gravura em cobre) pela rigidez do metal ou pela mão pesada do artista, então a apresentação é feia, pois não foi determinada pela idéia, e sim pelo medium. Se a peculiaridade do objeto a ser apresentado é ferida pela peculiaridade do espírito do artista, então dizemos que a apresentação é amaneirada.

O oposto da *maneira* é o *estilo,* que nada mais é do que a suprema independência da apresentação perante todas as determinações subjetiva e objetivamente contingentes.

Pura objetividade da apresentação é a essência do bom estilo: o princípio supremo das artes.

'O estilo está para a maneira como o modo de agir a partir de princípios formais está para um modo de agir a partir de máximas empíricas (princípios subjetivos). O estilo é uma completa elevação sobre o contingente rumo ao universal e necessário.' (...)

O grande artista, poder-se-ia então dizer, nos mostra o objeto (sua apresentação tem objetividade pura), o medíocre mostra-se a si mesmo (sua apresentação tem subjetividade), o mau sua matéria (a apresentação é determinada pela natureza do medium e pelos limites do artista)." (*NA* 26, p. 225-226; *K*, p. 113-114). Para a análise de Schiller sobre estes três casos no rendimento cênico dos atores, cf. *NA* 26, p. 226-227; *K*, p.114-115.

[12] Cf. carta de Schiller a Körner de 28 de fevereiro/1° de março de 1793. (*NA* 26, p. 219-229; *K*, p. 108-118). "O medium do poeta são as *palavras;* portanto, signos abstratos para espécies, gêneros, nunca para indivíduos; e cujas relações são determinadas por *regras,* das quais a *gramática* contém o sistema. Que entre as coisas e as palavras não haja nenhuma similaridade (identidade) *material,* não representa nenhuma dificuldade; pois esta também não se encontra entre a *estátua* e o *homem* cuja apresentação ela é. Mas

também a similaridade (imitação) apenas *formal* entre palavras e coisas não é tão fácil. A coisa e a sua expressão verbal são meramente contingentes e arbitrárias (descontados poucos casos), estão ligadas umas às outras apenas por acordo. No entanto, também isso não significa muito, pois não se trata do que a palavra é em si mesma, e sim de qual representação ela desperta. Se houvessem pois em geral apenas palavras ou frases de palavras que representassem o caráter mais individual das coisas, suas relações mais individuais e, em suma, toda a peculiaridade objetiva do individual, então seria irrelevante se isto acontecesse por *conveniência* ou por necessidade interna.

Mas é justo isto o que falta. Tanto as palavras quanto suas leis de flexão e de conexão são coisas totalmente universais que servem de signo, não a *um* indivíduo, e sim a um número infinito de indivíduos. Ainda mais precária é a designação das *relações,* que é efetuada segundo regras aplicáveis ao mesmo tempo a casos incontáveis e totalmente heterogêneos, que são ajustadas a uma representação individual apenas através de uma operação particular do entendimento. Antes de ser levado diante da imaginação e transformado numa intuição, o objeto a ser apresentado tem pois de *tomar um desvio bastante longo* pela região abstrata dos conceitos, no qual perde muito de sua vivacidade (força sensível). O poeta não tem em parte alguma nenhum outro meio para apresentar o particular senão a *composição* artificial *do universal.* 'Tomba o castiçal que tenho justo agora diante de mim' é um tal caso individual, expresso através da ligação de puros signos universais.

A *natureza* do medium, do qual o poeta se serve, consiste pois 'numa tendência para o *universal*', estando por isso em conflito com a designação do individual (que é o problema). A linguagem coloca tudo diante do *entendimento,* e o poeta deve trazer (apresentar) tudo diante da *imaginação;* a arte da poesia quer *intuições,* a linguagem oferece apenas *conceitos.*

A linguagem rouba pois ao objeto, cuja apresentação lhe é confiada, sua sensibilidade e individualidade e imprime nele uma qualidade dela mesma (universalidade), que lhe é estranha. Ela mistura — para servir-me da minha terminologia — na natureza do que deve ser apresentado, que é sensível, a natureza do elemento da apresentação, que é abstrata, e traz assim heteronomia à apresentação do mesmo. O objeto é pois representado à imaginação não como determinado por si mesmo, portanto, não como livre, e sim moldado

pelo gênio da linguagem, ou é tão-somente trazido diante do entendimento; e assim ou ele não é apresentado livremente ou não é de modo algum apresentado, e sim apenas descrito.

Se uma apresentação poética deve pois ser livre, então o poeta tem de *"superar a tendência da linguagem para o universal pela grandeza de sua arte e vencer o material* (palavras e suas leis de flexão e construção) *pela forma* (a saber, pela aplicação da mesma)". A natureza da linguagem (precisamente essa sua tendência para o universal) tem de submergir inteiramente na forma que lhe é dada, o corpo tem de se perder na idéia, o signo no designado, a efetividade no fenômeno. O que deve ser apresentado tem de surgir livre e vitorioso do elemento de apresentação e, apesar de todos os grilhões da linguagem, estar presente em toda a sua verdade, vivacidade e personalidade diante da imaginação. Numa palavra: A beleza da apresentação poética é *'a livre auto-ação da natureza nos grilhões da linguagem'."* (*NA* 26, p. 227-229; *K*, p. 116-118).

É possível que Michaelis tenha cometido um erro ao transcrever o que ouvira de Schiller, pois a beleza na poesia não é "a livre auto-ação na natureza apresentada pela linguagem", e sim a livre auto-ação da natureza apresentada pela linguagem — e apesar da linguagem e dos seus "grilhões". À luz deste reparo, a seqüência da transcrição torna-se inequívoca, coincidindo inteiramente com as teses do manuscrito de "O belo na arte" (cf. *NA* 26, p. 222-229; K, p. 110-118), parcialmente citado acima, o qual certamente foi usado por Schiller em suas preleções.

[13] [Cf. também o "Poema inacabado sobre a eternidade", de Haller, e os nossos esclarecimentos sobre ele em *NA* 20, p. 239, 23-31.] Trata-se do poeta suíço Albrecht von Haller (1708-1777); o poema referido por von Wiese, "Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit", é de 1736.

[14] GOETHE, J. W. *Iphigenie auf Tauris/Ifigência em Táuride.* (Drama, 1786). Edição bilíngüe. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1964.

[15] Este famoso romance epistolar de Goethe, cuja leitura marcou o jovem Schiller, foi publicado em 1774.

[16] Polifemo era um ciclope, gigante mitológico com um só olho no centro da testa. Homero narra a vitória de Ulisses sobre Polifemo num dos mais conhecidos episódios do canto IX da *Odisséia.*

[17] Monstruosas aves mitológicas dotadas de corpo de abutre e cabeça de mulher. Cf. Virgílio, *Eneida*, livro III.

[18] [Schiller refere-se aqui à peça de August von Kotzebue [1761-1819], *Das Kind der Liebe, oder:* der Straßenräuber aus kindlicher Liebe (1790).]

[19] *CFJ*, § 48: "Da relação do gênio com o gosto", B 189-190.

[20] Vide nota 16.

[§ 12] Relação do belo com a razão

A circunstância de que o belo é meramente *sentido*, e não propriamente conhecido, torna passível de dúvida a dedução da beleza a partir de princípios a priori. Parece que temos de nos contentar com a validade pluralista dos juízos sobre a beleza.

Os fenômenos naturais são ou bem *observados* ou bem *contemplados* por nós; mas apenas a *contemplação* diz respeito à beleza. A *sensibilidade* oferece o múltiplo; a *razão* oferece a forma. A razão une representações para o *conhecimento* ou para a *ação*. A razão é *teórica* e *prática*. A liberdade dos fenômenos é o objeto do *ajuizamento* estético. A liberdade de uma coisa no fenômeno é a sua autodeterminação, na medida em que ela recai sobre os sentidos.[1]

O ajuizamento estético exclui toda referência à conformidade a fins objetiva e à conformidade a regras, e se dirige meramente ao fenômeno; um fim e uma regra nunca podem aparecer. Uma forma aparece então *livremente* se ela se explica a si mesma, não sendo necessário que o entendimento reflexionante saia em busca de um fundamento fora dela. O moral é *conforme* à razão; o belo é *similar* à razão.[2] Aquele suscita *respeito*, um sentimento que surge pela comparação da sensibilidade com a razão. A liberdade no fenômeno desperta não apenas o prazer pelo objeto, como também *inclinação* pelo mesmo; esta inclinação da razão de se unir com o sensível chama-se *amor*. Contemplamos o belo propriamente não com *respeito*, mas com *amor*, excluída a beleza *humana*, que, no

entanto, encerra em si a expressão da *eticidade* como objeto do respeito. — Se devemos ao mesmo tempo amar o que é digno de respeito, então este tem de ser alcançado por nós ou ser alcançável para nós. O amor é uma fruição, mas não o respeito; trata-se aqui de tensão; lá, de relaxamento. — O prazer da beleza surge, pois, da analogia notada com a razão, e está unido ao amor.

Notas

[1] Como explica Schiller numa carta a Körner de 8 de fevereiro de 1793, a razão teórica e a razão prática não confundem os seus domínios, pois eles estão submetidos a legislações distintas. Contudo, elas podem aplicar suas formas tanto ao que existe por natureza quanto ao que existe por liberdade. Quando a razão prática aplica sua forma ao que existe por natureza, ela procede do mesmo modo que a razão teórica ao aplicar sua forma ao que existe por liberdade: "Empresta ao objeto (regulativamente, e não constitutivamente, como no ajuizamento moral) uma faculdade de determinar a si mesmo, uma vontade, e o considera em seguida sob a forma desta vontade *dele* (e não da vontade *dela*, pois senão o juízo tornar-se-ia um juízo moral). (...) Pois bem, se na consideração de um ser natural a razão prática descobre que ele é determinado por si mesmo, então ela lhe atribui (como a razão teórica no mesmo caso concede *similaridade à razão* a uma intuição) *similaridade à liberdade* (*Freiheitsähnlichkeit*) ou, numa palavra, *liberdade*. Mas porque esta liberdade é apenas emprestada pela razão ao objeto, *como nada pode ser livre a não ser o supra-sensível, e a liberdade mesma como tal nunca pode cair sobre os sentidos* — numa palavra — como se trata aqui apenas de que um objeto *apareça* como livre, e não que o *seja* efetivamente: então esta analogia de um objeto com a forma da razão prática não é liberdade de fato, e sim meramente *liberdade no fenômeno, autonomia no fenômeno* (...). Um ajuizamento de efeitos livres (ações morais), segundo a forma da vontade pura, é moral; um ajuizamento de efeitos não-livres,

segundo a forma da vontade pura, é estético. (...) o acordo de uma ação com a forma da vontade pura é a *eticidade*. A analogia de um fenômeno com a forma da vontade pura ou da liberdade é a *beleza* (no seu significado mais amplo). A beleza não é pois outra coisa senão liberdade no fenômeno." (*NA* 26, p. 181-183; *K*, p. 58-60).

[2] Vide nota anterior.

[§ 13] Valor do belo e da arte[1]

As acusações feitas à arte não atingem ela mesma, mas apenas o seu abuso. O belo ocupa e cultiva a razão e a sensibilidade; promove, pelo estreitamento dos seus laços, a humanidade; provoca a união entre a natureza física e a natureza moral do homem. No entanto, o maior proveito está do lado da *sensibilidade*; através do belo, alargamos o campo das nossas *sensações*, embora não nos tornemos mais ricos em *conceitos*. Ele nos livra da rudeza da sensibilidade. Para o homem de sensibilidade mais grosseira, a beleza é portanto o maior benefício. Mas a afeição demasiado grande ao belo pode ser danosa à sensibilidade masculina; ela se contentará facilmente aqui apenas com a contemplação superficial das coisas; mas todo caminho para a excelência passa pelo esforço. O gênio escolhe o caminho mais íngrime para a perfeição. A cultura *exclusiva* do sentimento da beleza nos leva facilmente à superficialidade e nos traz afrouxamento, moleza e aversão à profundidade: pois assim nos acostumamos a ver sempre apenas o *tratamento*, e não o *teor*.

O belo enobrece a sensibilidade e sensifica a razão. Ele ensina a atribuir um valor à forma. Com o belo aprende-se a amar coisas sem egoísmo, apenas por causa de sua forma. Além disso, faz-se um serviço à razão se a sensibilidade e a fantasia são cultivadas no seu interesse; mas a verdade e a bondade não ganham nenhum mérito através da forma estética. Mas também a virtude não pode desdenhar uma forma plena de gosto, embora o gosto não determine o valor da virtude. É preciso apenas que

se cuide da matéria e da forma num mesmo grau. A união da verdade com a beleza, do teor interno com o atrativo da forma é exigência da verdadeira perfeição.

Nota

[1] [Este parágrafo final movimenta-se absolutamente nos caminhos da filosofia popular e permanece consideravelmente aquém dos desenvolvimentos anteriores.]